

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA CULTURE, UN MARCHÉ QUI *FONCTIONNE* : MODERNISATION DE LA
LOI CANADIENNE SUR LE DROIT D'AUTEUR DANS UN CONTEXTE
NUMÉRIQUE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
VANESSA LA HAYE

JANVIER 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Pour sa générosité, sa grande disponibilité et pour l'intérêt contagieux et indéfectible qu'il a porté à ce projet au cours des dernières années, je tiens avant tout à remercier mon directeur, André Mondoux, qui m'a guidé et soutenu tout au long de ce processus d'apprentissage et de rédaction.

Mes plus profonds remerciements vont à ma famille, Jean, Lucie, Carolyne, Alain, Philippe-Olivier et Frédérique, pour leur support et leur amour inconditionnels sans lesquels je n'aurais pu arriver au bout de ce périple. Pour leur soutien tout aussi inaltérable et pour avoir, chacun à leur manière, constamment rendu cette étape de ma vie plus légère et agréable, je remercie : Éveline, Oli, Marie, Gaël, Mojeanne, Bachir, Joé-Pierre, Francis Simard, Julien Pierre et Catherine Delorme.

Finalement, je tiens à remercier le professeur Alain-G Gagnon, ainsi que mon collègue Olivier De Champlain, pour leur compréhension ainsi que pour leur soutien moral et financier qui m'a plus qu'aidé au cours des derniers mois.

*Pour Daddy Bernard, avec qui j'aurais
beaucoup aimé discuter de ce mémoire.*

TABLE DES MATIERES

RESUME.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I.....	4
PROBLEMATIQUE	4
1.1 Perspective historique : un parcours technique, politique et économique.....	4
1.1.1. <i>Le statut d'Anne</i>	4
1.1.2. <i>Révisions du copyright américain</i>	6
1.1.3. <i>Le droit d'auteur canadien</i>	11
1.2 Épistémologie du droit d'auteur : du paradigme juridico-économique au futur de la création	14
1.3 Question principale de recherche.....	16
1.4 Résumé du cadre théorique, terrain d'investigation et hypothèses de recherche	18
1.5 Pertinence communicationnelle	20
CHAPITRE II.....	21
CADRE THEORIQUE	21
2.1 Conceptions instrumentale et ontologique de la technique	21
2.2 Sur le devenir : déjà-là, individuation et reproduction sociale	24
2.3 Industrialisation de la culture et dissolution du <i>nous</i>	28
2.4 Idéologie invisible, néolibéralisme et capitalisme communicationnel	31
2.5 Lawrence Lessig.....	35
2.5.1 <i>Le droit d'auteur dans la relation humain/technique</i>	35
2.5.2 <i>Rupture historique : grands propriétaires et réformes du droit d'auteur</i>	37
2.6 Discours : <i>Copyright Wars</i>	39

2.7 Mesures de protection technique et idéologie néolibérale	44
CHAPITRE III	47
METHODOLOGIE	47
3.1 Présentation et justification de l'approche méthodologique choisie	47
3.2 Constitution du corpus.....	49
3.3 Méthode d'analyse combinée.....	51
3.3.1 <i>L'analyse de discours idéologique</i>	52
3.3.2 <i>L'analyse par catégories conceptualisantes</i>	55
3.4 Mode de transposition des données	57
CHAPITRE IV	59
ANALYSE DE DISCOURS	59
4.1 Production	59
4.1.1 <i>Créateurs et ayants droit</i>	59
4.1.2 <i>Producteurs et travailleurs du secteur de la production</i>	64
4.2 Distribution.....	67
4.2.1 <i>Marchands, FAI et diffuseurs</i>	67
4.3 Consommation.....	71
4.3.1 <i>Consommateurs</i>	71
4.4 Éducation	75
4.4.1 <i>Professeurs et étudiants</i>	75
4.4.2 <i>Conservateurs, archivistes et bibliothécaires</i>	77
4.5 Intellectuels et experts.....	79
4.6 Gouvernement	82
4.7 Les grands axes de discours.....	86

CHAPITRE V	89
ANALYSE CONCEPTUELLE	89
5.1 Issue du projet de loi C-11 : qui domine ?	90
5.2 Industrialisation de la mémoire et discours dominants.....	94
5.3 Mesures de protection technique et systémique technicienne	97
 CONCLUSION	 101
 ANNEXE I : Classement des groupes de pression par secteurs d'activité	 105
ANNEXE II : Répartition des groupes de pression par secteurs d'activité	108
 BIBLIOGRAPHIE	 109

RÉSUMÉ

La question du droit d'auteur est devenue un enjeu contemporain qui intéresse et concerne de plus en plus de groupes socioéconomiques. Nous assistons depuis quelques années au renforcement perpétuel du *copyright*, notamment quant à la durée de protection des œuvres qui s'est allongée de manière exponentielle, ainsi qu'à la criminalisation de certaines pratiques que l'on suppose porter préjudice aux ayants droit. À cet effet, le Canada s'est doté en 2012 d'une nouvelle loi sur le droit d'auteur, afin de s'adapter au contexte d'expansion et de développement rapide des technologies numériques.

Le droit d'auteur détient effectivement un rôle central en ce qui concerne la production, la distribution et l'accessibilité des produits culturels. Pourtant, beaucoup plus globalement, il semble y avoir dans le concept de droit d'auteur l'importante clé de voute d'une triade contemporaine entre culture, technologie et société. En prenant comme assise théorique les travaux de Bernard Stiegler, cette recherche vise donc à analyser la perception contemporaine de la culture telle que fixée dans la loi sur le droit d'auteur.

Pour ce faire, nous avons analysé les discours déployés au sein du débat entourant le remaniement de la loi canadienne sur le droit d'auteur, et ce, à travers les mémoires déposés à la Chambre des communes par différents groupes de pression. Les résultats de notre étude tendent à démontrer qu'en orientant la discussion sur les enjeux utilitaires et fonctionnels des verrous techniques plutôt que sur des questions d'ordre symbolique, les discours étudiés mettent en exergue la reproduction d'un ordre marchand, lui-même rendu possible par ces rapports techniques qui, loin d'être neutres, sont porteurs des impératifs capitalistes.

Mots clés : droit d'auteur, C-11, technique, culture, Bernard Stiegler.

INTRODUCTION

Les médias numériques et les technologies qui les supportent et permettent de créer, remodeler, diffuser et partager les contenus culturels ne cessent de s'accroître et de se perfectionner. Le phénomène qui en résulte ne nous est pas étranger : la question du droit d'auteur est devenue un enjeu contemporain qui intéresse et concerne de plus en plus de groupes socioéconomiques. Nous assistons donc depuis quelques années au renforcement perpétuel du *copyright*, notamment quant à la durée de protection des œuvres qui s'est allongée de manière exponentielle, ainsi qu'à la criminalisation de certaines pratiques que l'on suppose porter préjudice aux ayants droit.

L'année dernière, le Canada s'est doté d'une nouvelle loi sur le droit d'auteur, afin de s'adapter au contexte d'expansion et de développement rapide des technologies numériques. Au moment du dépôt, les points les plus controversés du projet de loi concernaient l'assouplissement des règles d'utilisation de documents protégés pour des fins éducatives, l'impossibilité de contourner les mesures de protection technique, ainsi que l'autorisation de réutiliser des segments audiovisuels protégés à des fins de remixage (clause *YouTube*).

Le droit d'auteur détient effectivement un rôle central en ce qui concerne la production, la distribution et l'accessibilité des produits culturels. Pourtant, beaucoup plus globalement, il semble y avoir dans le concept de droit d'auteur l'importante clé de voûte d'une triade contemporaine entre culture, technologie et société. En effet, nous tenterons de démontrer que la perception contemporaine du droit d'auteur fixée

dans la loi protège et oriente une certaine dynamique entre technique et culture qui s'insère à même la reproduction sociale.

Ainsi, nous nous proposons d'observer l'enjeu socioculturel associé au réaménagement du droit d'auteur dans un contexte de changement technologique. Pour ce faire, nous analyserons les discours déployés au sein du débat entourant le remaniement de la loi, et ce, à travers les mémoires déposés à la chambre des communes par différents groupes de pression. L'étude des cas spécifiques des projets de loi C-32 et C-11 nous permet d'accéder aux *visions* défendues par ces groupes, ainsi qu'aux intérêts priorisés dans la forme tout récemment fixée de la loi. Bref, à travers l'analyse de la refonte de la loi canadienne sur le droit d'auteur, nous nous interrogeons sur le rapport entre une certaine *perception* de la culture et sa matérialisation légale.

Dans le premier chapitre, nous poserons la problématique en détaillant tout d'abord les contextes sociohistorique et sociopolitique dans lesquels elle s'inscrit, puis en pointant les courants paradigmatiques qu'a fait émerger la question du droit d'auteur au sein de la littérature. Nous terminerons ce chapitre en explicitant la question sur laquelle s'échafaudera notre recherche qui vise principalement à interroger le rapport à la culture sous-tendant les discours énoncés dans le cadre du remaniement de la loi.

Dans le second chapitre, nous étayerons la structure théorique à partir de laquelle nous aborderons notre problématique en vue de l'analyse. L'agencement conceptuel proposé allie un cadre philosophique et sociologique à des théories plus pragmatiques et engagées, proche de notre sujet. Ainsi, nous débiterons en abordant les deux facettes, instrumentale et ontologique, de la technique, puis la dynamique de reproduction sociale dans une perspective de devenir transversal pour démontrer que la conjugaison de ces concepts, dans le contexte des sociétés capitalistes avancées,

entraîne, selon Bernard Stiegler, un processus redoutable d'industrialisation de la mémoire. Nous aborderons ensuite l'idéologie qui englobe et perpétue un tel phénomène, idéologie qui, selon les auteurs étudiés, se présente plutôt comme son antithèse : *le réel*. Ceci nous amènera vers l'explicitation de la notion de discours en tant que phénomène communicationnel, vecteur de reproduction d'un ordre social, siège du *pouvoir*. Ces notions seront finalement ramenées au cas spécifique du *copyright*, principalement à travers les écrits de Lawrence Lessig.

La démarche méthodologique que nous avons préconisée pour cette recherche sera exposée dans le troisième chapitre. Nous détaillerons la méthode de sélection des groupes d'intérêts et, par le fait même, la nature du corpus de textes qui sera soumis à l'analyse. La sélection sera encadrée par une méthode hybride qui combine l'emploi de catégories conceptualisantes et l'analyse critique de discours idéologique, dont nous poserons les modalités et la pertinence.

Les quatrième et cinquième chapitres seront consacrés à l'analyse des discours, ainsi qu'à l'analyse conceptuelle. Grâce à la synthétisation des éléments de discours relevés pour les groupes ciblés, nous pourrions définir précisément les acteurs qui sont en mesure de faire pression sur le projet de loi, les éléments caractéristiques de leurs discours et la nature des positions dominantes. Ceci nous permettra ensuite d'observer, à la lumière des concepts théoriques mobilisés, le rapport à la culture qui y est reproduit, et ainsi vérifier nos hypothèses de recherche. La conclusion sera l'occasion de présenter les limites de notre recherche, ainsi que les possibilités d'ouverture pour de futurs travaux.

CHAPITRE I PROBLÉMATIQUE

1.1 Perspective historique : un parcours technique, politique et économique

La question du droit d'auteur ayant pris une ampleur relative dans le débat public depuis l'apparition du téléchargement de fichiers pairs à pairs, l'Internet semble, à première vue, avoir bouleversé une loi stabilisée qui soutenait un marché tout aussi régulé. Pourtant, il suffit d'un retour en arrière de quelque vingt ans pour constater que l'arrivée du magnétoscope avait tout autant remué les fondations du principe de droit d'auteur, et que cette remise en question succédait à celle qu'avait fait émerger la radiodiffusion. Ainsi, le débat portant sur le droit d'auteur à l'ère du numérique, aussi récent soit-il, s'inscrit dans une continuité historique qu'il est important de détailler. Il va sans dire que l'histoire du droit d'auteur dépasse largement les frontières anglo-saxonnes et se décline sous plusieurs variantes particulières. Toutefois, les limites de la présente recherche nous gardent de faire un traitement adéquat de l'histoire internationale du droit d'auteur, ce pourquoi nous nous attarderons aux cas spécifiques de la Grande-Bretagne en tant que territoire d'origine de la loi, des États-Unis qui seront utilisés comme point de comparaison tout au long de l'étude et du Canada, objet de notre recherche.

1.1.1. *Le statut d'Anne*

Au XVI^e siècle, l'impression et la distribution des livres étaient, en Grande-Bretagne, contrôlées par un monopole sous l'égide de la Couronne britannique. Le *Licensing*

Act concédait à la *Stationers' Company* le pouvoir d'imprimer, relier et distribuer tous les ouvrages dont le contenu avait préalablement été approuvé par la Couronne. Surtout, la *Company* avait le droit de rechercher et détruire les écrits offensants, ce qui permettait à chacune des parties d'y trouver son compte : « The Stationers got the economic rewards of monopoly ; in return, the Crown got from the Stationers a ruthlessly efficient enforcer of the censorship. » (Goldstein, 2003). Quand le *Licensing Act* prit fin en 1694, la *Stationers'* perdit le pouvoir de censure qui lui assurait son lucratif monopole sur le marché de l'édition. Incapable d'obtenir une extension de ce privilège, elle voyait filer une partie de ses revenus avec la prolifération d'impressions « illégales ». Uniquement réglementé par le système judiciaire, il devenait fallacieux d'intenter des poursuites contre ces petits imprimeurs, du reste très difficile à retracer. Il fallut trois ans de lobbying de la part des la *Stationers*, qui rallia les auteurs à sa cause, afin de réglementer ce nouveau marché grâce au Statut d'Anne, le tout premier *droit de copier*, adopté en 1710. Soulignons qu'à l'époque, la notion d'auteur n'avait pas la même signification que celle qui lui est aujourd'hui attribuée : « In the Statute of Anne, the author was established as a legally empowered figure in the marketplace well before professional authorship was realized in practice. » (Rose, 2002). Ce que l'on prônait avec la mise en place de cette loi, c'était de sécuriser les revenus des éditeurs et des créateurs en réglementant le secteur spécifique de la diffusion de livres. Son élaboration était circonstancielle et ses visées, principalement d'ordres politique et économique.

C'est au cours du 19^e siècle que la conception lockienne de la propriété permettra d'avancer que, comme sa terre ou ses biens, le travail intellectuel et créatif de tout individu lui *appartient*. Considérant peu à peu l'inspiration comme émanant de l'auteur lui-même, on vit émerger l'idée du génie créateur : « As authors ceased to think of themselves as either craftsmen, gentlemen, or amanuenses for the Divine

spirit, a recognizably different, more romantic vision of authorship began to emerge » (Boyle, 1996). L'inspiration n'étant plus divine, le produit créatif de l'artiste put devenir sa propriété. Selon Sherman et Bently, il s'agit de la première manifestation d'un phénomène qui ne fera que s'accroître jusqu'à nos jours : la polarisation des concepts légaux autour de *l'individu* (Sherman et Bently, 2008). Pourtant, le Statut d'Anne limitait à quatorze ans la durée d'appropriation d'une oeuvre par son créateur, après quoi elle était léguée au domaine public. Ces balises restreintes avaient pour fonction de créer un équilibre entre les incitatifs à la production pour les auteurs et l'accessibilité aux oeuvres pour le grand public (Litman, 2006). Le premier *copyright* américain, qui prit acte en 1790, était d'ailleurs fondé sur le même principe, soit le maintien d'un équilibre entre privé et public. Tout au long du XIX^e siècle, les États-Unis ont encouragé la libre circulation de copies abordables des ouvrages littéraires anglais et français sur leur territoire.

1.1.2. Révisions du copyright américain

La loi américaine sur le droit d'auteur a fait l'objet d'une première révision, au début du XX^e siècle, suite à la commercialisation du piano mécanique et du phonographe. Originellement, le droit de propriété des compositeurs de musique était assuré par le contrôle qu'ils exerçaient sur la reproduction de leurs partitions, ce qui avait permis l'émergence d'un marché lucratif pour les éditeurs musicaux. Ces derniers achetaient les droits de reproduction des partitions et faisaient ainsi office de passeurs entre compositeurs, interprètes et public. Toutefois, avec l'arrivée du piano mécanique et du phonographe, il ne suffisait que d'une feuille poinçonnée ou d'un cylindre gravé pour permettre la diffusion publique de pièces musicales *enregistrées*. La présence d'interprètes et de musiciens sur les lieux de diffusion n'étant plus obligatoire, la primauté de la partition devint caduque, mettant à mal les sources de revenus des compositeurs et des distributeurs.

Le *Copyright Act of 1909* élargit son champ d'intervention par l'interdiction de copier mécaniquement toute forme de composition musicale sans autorisation. On procéda également à l'implantation d'un permis de reproduction obligatoire destiné aux compagnies de disques et de pianos mécaniques. Il fut notamment pris en compte que plus d'un million de feuilles musicales poinçonnées avaient été fabriquées au cours de l'année 1902, destinées aux 75 000 Américains possédant des pianos mécaniques (Goldstein, 2003), un bassin de consommateurs difficile à ignorer autant pour les fabricants que les éditeurs de musique.

Au courant des années 1920, l'expansion des marchés du cinéma et de la radiodiffusion viendra perturber une fois de plus le secteur réglementé par le *copyright*, complexifiant par le fait même les négociations entourant sa réforme. Poursuivant leur propre agenda, les radiodiffuseurs instituèrent le *Broadcast Music inc.* (BMI) et les propriétaires de salles de cinéma s'allièrent également de leur côté, tous deux opposés à payer les redevances demandées par l'*American Society of Composers, Authors and Publishers* (ASCAP). Grâce à la force de frappe combinée de ses différents détenteurs de droits, l'ASCAP réclamait des redevances pour la présentation publique de leurs oeuvres. Les négociations se poursuivaient donc au sein des tables de négociations officielles comme à l'extérieur, chacun mettant tout en oeuvre pour que ses intérêts soient représentés dans le réaménagement du *copyright*. Le projet de loi fut abandonné avec le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale.

Au sortir de la guerre, le secteur culturel avait appris à composer avec une loi obsolète depuis plus de trente ans : «The affected industries accomodated the arcane law through combinations of trade practice, collectively bargained form contracts, and practical contortions» (Litman, 2006). En 1956, le Congrès américain subventionna un comité de spécialistes dans le but de réviser la loi, marquant le début d'un second round de chassés-croisés entre experts et groupe d'intérêts qui s'étendra

sur vingt ans. C'est en 1976 qu'est officialisée la nouvelle version du droit d'auteur américain : «When the parties finally compromised on nearly every provision in the bill, Congress would enact the 1976 Copyright Act» (Litman, 2006).

Malgré le fait que l'enregistreur vidéo ait fait son entrée dans les foyers américains l'année précédente, cette nouvelle réalité ne fut pas intégrée dans la loi de 1976. Après plus d'un demi-siècle de piétinement, une nouvelle controverse aurait encore ralenti l'entrée en vigueur de la loi, ce qui était peu concevable (Goldstein, 2003). Universal Studios et Walt Disney s'associèrent donc pour intenter une poursuite contre le fabricant des enregistreurs, Sony, soutenant que la vente de ces appareils encourageait les comportements dissidents : «[...] by providing people with the instrument of copyright infringement - videocassette recorders - Sony was just as culpable as if it had made off-the-air copies itself» (Goldstein, 2003).

Dans un premier jugement rendu en 1979, Universal et Disney furent déboutés, incapables de prouver concrètement les pertes encourues par la vente de l'enregistreur Sony Betamax. Le verdict rendu en appel quelques mois plus tard fut, au contraire, unilatéralement en faveur des maisons de production. Se mettra alors en branle un extraordinaire lobby auprès des membres du congrès, autant de la part de la *Motion Picture Association of America* (MPAA), que de l'*Electronic Industries Association* (EIA) (Goldstein, 2003). On verra se polariser le débat de manière plus distincte entre, d'un côté, les détenteurs de droits et de l'autre, les principaux acteurs du secteur technologique. La cause sera finalement portée devant la Cour Suprême des États-Unis en 1983. Il fut décidé que le décalage temporel (*time shifting*) que permet l'enregistrement d'émissions de télévision grâce au *Betamax* de Sony ne violait aucun droit de propriété. Plus encore, le Juge Marshall de la Cour Suprême insista sur les possibilités d'affaires induites par cette nouvelle technologie : « [...] He suggested that time-shifters themselves formed a potential market for copyrighted programs»

(Goldstein, 2003). En outre, le jugement soulignait que l'usage privé du matériel enregistré était, dans la plupart des cas, protégé par la doctrine du « fair use » et que le renforcement éventuel de la loi sur le droit d'auteur nécessiterait un comportement intrusif de la part des autorités, « since it would have required copyright owners to monitor consumers' private behavior and sur them for acts committed in the privacy of their homes » (Litman, 2006).

La nouvelle version du *copyright* américain, l'*Audio Home Recording Act* fut ratifié par le Congrès en octobre 1992. Il est important pour notre analyse de souligner que cette loi intégra la toute première mesure de protection technique en imposant l'incorporation du *Serial Copy Management System* (SCMS) dans tous les équipements audio vendus aux États-Unis. Cet instrument permettait la copie de contenu original, mais bloquait automatiquement toute tentative de reproduction de matériel copié. Bref, avec le SCMS intégré dans les enregistreurs audio, impossible de copier une copie (Litman, 2006). De plus, on instaura une redevance destinée aux détenteurs de droits d'auteur, obligatoirement versée par les fabricants d'enregistreurs audio numériques et de disques vierges, instituant ainsi un équilibre relatif entre tous ces protagonistes aux intérêts divergents.

En 1995, voyant se dessiner avec plus de précision l'ampleur exceptionnelle du phénomène Internet, le gouvernement américain publia un Livre blanc au sujet des modifications qui devraient être rapidement apportées au *copyright*. Ce type de document permet d'indiquer l'axe législatif que compte prendre le gouvernement dans le réaménagement d'une loi, mais invite aussi les différents groupes d'intérêts au sein du débat. Selon Jessica Litman, le Livre blanc proposait une conception foncière (et quelque peu radicale) de la protection technique des contenus à travers une sévère mesure anti-contournement. D'une part, toute tentative de contourner les mécanismes de protection y était rendue illégale *in extenso*. D'autre part, le gouvernement

valorisait une implantation tout aussi unilatérale d'outils de surveillance et de suivi des contenus protégés par le droit d'auteur : «Because computer-mediated uses of works in digital form can be subjected to extensive restrictions using software tools, the upshot would have been to give copyright owners far more control over use of any works in digital form than they ever had over analog uses» (Litman, 2006). La proposition ne tarda pas à soulever une importante levée de boucliers, principalement de la part des acteurs du secteur technologique. Les habituelles négociations s'ensuivirent et le *Digital Millenium Copyright Act* (DMCA) entra en vigueur en 1998, muni d'une clause anti-contournement légèrement assouplie par rapport à celle que proposait le Livre blanc.

Au tournant des années 2000, Shawn Fanning, alors étudiant de la Northeastern University de Boston, fonde le programme d'échange de fichiers pair-à-pair Napster. Avant d'être contraint par le système judiciaire américain à l'arrêt complet de ses activités, Napster aura permis à ses utilisateurs d'échanger des millions de fichiers sonores encodés numériquement en format MP3, et ce, tout à fait gratuitement : « ce que l'on nomme P2P (peer-to-peer) est une topologie de réseau qui se distingue par le fait que, contrairement à la topologie réseau des ordinateurs centraux, la régulation du réseau ne passe pas justement par un ordinateur central. L'intégrité du réseau est assurée par les liens d'échange entre les ordinateurs tous considérés comme des pairs [...] » (Mondoux, 2007). La notion de partage se place donc au centre d'une pratique qui deviendra dès lors usuelle, le partage de fichiers (*file sharing*). La problématique entourant la protection de la propriété intellectuelle reprendra le haut du pavé, en raison notamment de la dématérialisation du support et de l'expérience non marchande qu'induit l'échange de fichiers : « By the end of the century, it was the technologies of the Internet that presented the dominated threat, and Napster, the file-sharing service invented by an eighteen-year-old, came to symbolize copyright owners' deepest fears about loss of control over their works» (Goldstein, 2003).

1.1.3. *Le droit d'auteur canadien*

La première loi canadienne sur le droit d'auteur, entrée en vigueur en 1924, n'a subi que des modifications mineures jusqu'en 1988. C'est à la suite de la signature d'un traité de libre-échange avec les États-Unis que le gouvernement dû lui apporter un changement majeur, soit « d'obliger les entreprises de câblodistribution et de radiodiffusion par satellite canadiennes à payer pour la retransmission d'œuvres distribuées par les signaux de radiodiffusion éloignés » (Patrimoine canadien, gouvernement du Canada, 2010). C'est également à cette époque qu'on instaura, pour tous les diffuseurs de contenu spécialisé, l'obligation de payer des redevances. Les changements subséquents se firent également dans le cadre de la ratification de traités, soit l'*Accord de libre-échange nord-américain* (1994) et l'*Accord sur l'organisation mondiale du commerce* (1996). En effet, depuis le milieu des années 1990, le Canada fait l'objet d'importantes pressions internationales menées par les États-Unis. Les signataires des traités internationaux de l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle (OMPI) ont régulièrement formulé critiques et remontrances à l'égard de l'immobilisme du gouvernement canadien. Il est tout de même important de souligner ici qu'historiquement, la loi canadienne se démarque, contrairement à ce que plusieurs pensent, de la tradition britannique, notamment sur la façon dont elle a instauré et perpétué les sociétés de gestion collective, soit les intermédiaires permettant aux auteurs de gérer l'exploitation licite de leurs œuvres : « Le Canada fut le premier ressort du Commonwealth à reconnaître expressément les droits moraux des auteurs, à réguler la gestion collective autrement que par le truchement du droit de la concurrence ou à mettre au point un régime intégré régissant l'ensemble des rapports entre les sociétés de gestion et ceux qui utilisent leurs répertoires » (Bouchard, 2011). À cet égard, la *Canadian Performing Rights Society* fut instaurée dès 1925 et par la suite, le nombre de sociétés de gestion ne cessa de croître. De plus, « le rôle que la Commission du droit d'auteur est appelée à jouer dans la régulation

des rapports entre sociétés et utilisateurs fut étendu encore davantage » (Bouchard, 2011).

L'élection d'un gouvernement conservateur en 2005 viendra teinter la nouvelle ronde de réforme du droit d'auteur : le projet de loi C-61 qui deviendra C-32¹. Selon Bannerman, le gouvernement favorisait avec son projet de loi l'implantation de mesures plus drastiques s'alignant sur les États-Unis, au détriment d'une approche « made in Canada » qui avaient caractérisé ses prises de position depuis les années 1980. Par exemple, en ce qui concerne la clause anti-contournement, ce projet de loi s'éloigne des propositions des gouvernements précédents qui, en souscrivant aux traités internationaux dans une approche minimaliste, tentaient de préserver la flexibilité du *copyright* canadien : « Bill C-32, on the central issue of anti-circumvention, would drop this vision of Canadian independence and innovation, instead following an American-led maximalist implementation of the WIPO Internet Treaties » (Bannerman, 2010). Un petit jeu de chaises ayant pris place à Ottawa tend d'ailleurs à démontrer l'insistance du Bureau du Premier ministre en faveur d'une politique rangée sur celle des États-Unis. En 2006, Maxime Bernier était ministre de l'Industrie et il s'opposait fermement à l'élaboration d'une loi maximaliste, arguant que les industries du secteur technologique profitent de la prolifération des contenus et de leur faible coût de reproduction. Le gouvernement conservateur nouvellement élu voulait plutôt prouver que sa position envers les États-Unis était plus conciliante que celle du gouvernement libéral précédent (Haggart, 2010). En 2007, Stephen Harper a donc décidé de muter M. Bernier au ministère des Affaires étrangères et de le remplacer par Jim Prentice, lui-même favorable à l'élaboration d'une loi calquée

¹ Deux projets de loi visant à moderniser la loi canadienne sur le droit d'auteur sont morts sur la table de négociation : C-60, projets initié par la gouvernement libéral et C-61, du gouvernement conservateur, tous deux victimes de la dissolution de la Chambre des Communes en 2005 et 2008. C-32 leur a succédé en 2010.

sur le DMCA américain, démontrant clairement la nouvelle prévalence des visées gouvernementales dans la transformation du droit d'auteur. M. Prentice a d'ailleurs eu un mandat au sein de ce ministère marqué par l'hermétisme de ses communications publiques au sujet de la loi C-32, et ce malgré les protestations et les questionnements de groupes citoyens (Mazataud, juin 2012).

Ce n'est qu'en 2009 que fut mise en place une campagne de consultation nationale dans le but de réformer en profondeur la loi sur le droit d'auteur. Selon Haggart, le droit d'auteur canadien est devenu, au cours des dernières années, un enjeu politique : « [...] Canadian copyright policies are the most complex, involving a somewhat unique bureaucratic setup, a weak 'domestic' lobby for copyright reform, anti-American sentiments and, since the early 2000's, the politicization of what traditionally been seen as technical, commercial (and politically neutral) law » (Haggart, 2010). Pilotées par le nouveau ministre de l'Industrie, Tony Clement et le ministre du Patrimoine, James Moore, « l'objectif des consultations était de donner aux Canadiens de partout au pays une chance d'exprimer leur opinion sur la façon dont le gouvernement devrait aborder la modernisation des lois sur le droit d'auteur » (Patrimoine canadien, gouvernement du Canada, 2010). Le projet de loi C-32 fût déposé en juin 2010 et, selon le gouvernement canadien, celui-ci « permet au Canada de respecter les nouvelles normes internationales et de promouvoir l'innovation et la créativité canadiennes » (Patrimoine canadien, gouvernement du Canada, 2010). En 2011, le projet de loi C-32, à l'instar de ses prédécesseurs, fût abandonné suite à la dissolution de la Chambre. Les ministres James Moore et Christian Paradis introduisirent C-11 lors de la reprise des travaux et c'est cette version du projet de loi qui reçut finalement la sanction royale le 29 juin 2012.

1.2 Épistémologie du droit d'auteur : du paradigme juridico-économique au futur de la création

Dans cette perspective historique, la conjoncture actuelle n'apparaît pas comme un phénomène isolé et, bien que l'Internet amène son lot de profondes mutations, on ne peut parler d'une *révolution* sans forcer la note. Cela nous permet d'émettre quelques constats. Premièrement, les avancées techniques servent de jalons historiques, car leur impact sur le secteur culturel engendre de nouveaux usages, mais aussi de nouveaux pouvoirs. Ensuite, les acteurs politiques et économiques jouent un rôle de premier plan au sein d'une négociation perpétuelle qui sert à façonner le *copyright*. Chaque fois, les industries concernées par le droit d'auteur constatent que le cadre légal combiné aux nouvelles dispositions technologiques déstabilisent la structure en place, ce qui entraîne nécessairement des pertes, mais qui permet *aussi* de générer de nouveaux bénéfices (Litman, 2007). Selon les auteurs consultés, le rôle des instances gouvernementales serait de procéder à la refonte du *copyright* en gérant ces pressions intéressées dans le meilleur intérêt des citoyens. Troisièmement, les écrits qui nous permettent de renseigner l'évolution du droit d'auteur postulent que celui-ci est un *outil de régulation d'un marché* de biens spécifiques : les biens culturels. Il apparaît donc important de situer les principales postures adoptées lorsqu'il est question de droit d'auteur.

Le sujet semble avant tout traité par des juristes et des économistes pour qui le principe fondamental du droit d'auteur est le maintien d'un *équilibre* entre la facilitation des échanges et l'incitation à l'innovation (Lévêque et Menière, 2003), faisant ainsi en sorte que l'activité commerciale ne prenne pas le dessus sur le foisonnement créatif, et vice versa. Comme le font remarquer Lévêque et Menière, « ce fondement est mis en évidence par l'analyse économique en considérant les oeuvres de l'esprit comme de la production d'information [...] » (2003). C'est donc dire que la perception juridique à la base du droit d'auteur entretient un lien étroit

avec le paradigme économique. Pour l'économiste, le *bien d'information* ou *bien culturel* est régi par des impératifs marchands spécifiques. Premièrement, la consommation du bien culturel n'entraîne pas la diminution de l'offre pour les autres consommateurs, c'est pourquoi on le dit *non rival*. De plus, il s'agit d'un bien *non excluible*, car il est impossible d'écarter complètement tout usager qui n'aurait pas contribué au financement du bien. Ceci participe à réduire les incitatifs à la production, en raison de la difficulté pour les entrepreneurs « à se faire payer et donc à rentrer dans leurs frais » (Lévêque et Menière, 2003). Ces caractéristiques font en sorte que le bien culturel n'est pas d'office adapté à l'activité commerciale. Le droit d'auteur, en tant que protection juridique d'exclusivité sur un bien culturel, permet d'en favoriser la production grâce à la redistribution aux auteurs des sommes perçues aux usagers. De surcroît, la limitation de la durée de protection légale des oeuvres assure un équilibre entre la rémunération des créateurs et la « maximisation du bien-être social » par l'enrichissement du domaine public (Geffroy, 2006).

Ce paradigme juridico-économique, que Macmillan qualifie d'*approche rationnelle instrumentale (utilitarian rationale)* sous-tend une grande partie de la littérature sur le droit d'auteur, c'est-à-dire qu'on y présuppose généralement que celui-ci facilite la production et l'échange de biens culturels, favorisant du même coup le « développement social » (Macmillan, 2002). Si dans son analyse l'auteur met l'emphasis sur la partie commerciale de la *rationalité instrumentale* (production et échange), on se retrouve face à une logique instrumentale ou le droit d'auteur sert avant tout le marché. Si, au contraire, le bénéfice public est perçu de manière plus large, la vision du bien culturel sera plus *fondamentale* quant à son rôle social (Macmillan, 2002). Cette polarisation conceptuelle pointe aussi en direction de la polarisation du débat, les auteurs qui adoptent une position plus *fondamentale* ayant tendance à s'opposer, parfois férocement, à l'instrumentalisation du principe de protection des droits d'auteur. Si, avec chaque réaménagement, la loi protège de plus

en plus unilatéralement les intérêts économiques des figures de proue de l'industrie culturelle, qu'en est-il de la protection de la *culture* au sens large ? À cet effet, il semble possible d'identifier un segment d'ouvrages, si ce n'est un courant, dénonçant un danger éventuel quant au renforcement de la loi sur le droit d'auteur. Que ce soit par l'uniformisation (Aigrain, 2010), la commodification (May, 2010), la marchandisation excessive de la culture (Gillespie, 2007 ; Lessig, 2004 ; Litman, 2007) ou l'incapacité à protéger les intérêts des créateurs (Smiers, 2001), ces auteurs soulèvent des *inquiétudes* quant au *futur de la création*.

1.3 Question principale de recherche

Si la revue de littérature tend à démontrer que le droit d'auteur est fondé sur la négociation entre positions intéressées en réponse à l'émergence de nouvelles technologies de l'information et de communication (TIC), les approches économique et juridique agissent majoritairement comme base commune des propositions, tous champs confondus. Le droit d'auteur détient effectivement un rôle central en ce qui concerne la production, la distribution et l'accessibilité des produits culturels. Pourtant, beaucoup plus globalement, il semble y avoir dans le concept de droit d'auteur l'importante clé de voute d'une *triade contemporaine entre culture, technologie et société*.

La problématique générale est loin d'être nouvelle. La domination des impératifs économiques sur la sphère culturelle a été et reste le fondement de l'incontournable théorie critique des industries culturelles : « Pour Adorno, la soumission de la relation esthétique au principe de valorisation économique a des conséquences non négligeables, puisque notre rapport à l'art et à la culture dans son ensemble s'en trouve profondément affecté » (Voirol, 2011). Selon Olivier Voirol, le concept, qui

mérite d'être revisité, a été associé à tort à l'idée du « déclin de la culture » et devrait plutôt être situé comme une critique progressiste de la culture de masse :

Cet héritage est marqué par une conception de la culture en tant que *Bildung*, c'est-à-dire comme processus de formation de la personne, à laquelle s'adosse une certaine idée de l'expérience esthétique. [...] Dans la relation esthétique, il y a donc un processus d'ouverture permettant l'apprentissage de « ce qui est autre » et une disposition à l'extension de l'expérience sensible. [...] Or, pour Adorno, c'est précisément ce processus qui est détruit dans le fétichisme musical, tant la relation proposée par les marchandises musicales incite ses destinataires non pas à ce type d'expérience, mais à une attitude désinvolte confirmant les schémas culturels les plus éculés. [...] Un tel constat, on le verra, ne porte pas seulement sur la destruction des possibilités de « devenir autre » dans la relation esthétique, mais aussi, de manière plus générale, sur la destruction des possibilités d'individuation dans le capitalisme avancé. (Voirol, 2011)

On retrouve dans cette citation l'enchaînement du concept d'industrie culturelle à une plus large définition socio-économique de la culture comme possibilité même d'individuation. La culture est, en tant que « relation à ce qui est autre » et « possibilité de devenir autre », inscrite dans les modes d'organisation sociale et altérée de manière inquiétante par le capitalisme. Comment alors se constitue le pont entre ces craintes émises par Theodor Adorno il y a près de 70 ans, et celles tout récemment formulées par Litman, Lessig, Aigrain, Gillespie et tout un segment d'experts du droit d'auteur? Le principe de droit d'auteur actuel participe-t-il, en consolidant et en renforçant les industries culturelles de manière inégale, à modifier encore plus profondément le procédé d'individuation?

Ce mémoire de recherche propose d'observer **l'enjeu socioculturel associé au réaménagement du droit d'auteur dans un contexte de changement technologique**. D'autant plus que la conjoncture actuelle représente un moment privilégié pour observer et analyser le droit d'auteur canadien ; entrée dans un

processus de réforme depuis quelques années et ayant traversé deux gouvernements, libéral et conservateur, la réforme canadienne du droit d'auteur à l'ère du numérique s'est, comme nous l'avons mentionné, récemment cristallisée, relativement loin de l'oeil et de l'intérêt du public. La question qui guidera nos recherches se pose donc dans les termes suivants : **quelles sont les particularités du rapport à la culture qui a façonné le *Copyright Modernization Act of Canada* (C-11) ?** En d'autres termes, nous nous interrogeons sur le rapport entre une certaine *perception* de la culture et sa matérialisation légale. À partir de notre cadre théorique, nous verrons que le rapport à la culture pourrait, dans la société occidentale contemporaine, être moins tributaire de valeurs collectives que des dynamiques de production marchande et ainsi participer à la reproduction d'un certain ordre socioéconomique et sociopolitique. Ceci nous permettra d'émettre quelques hypothèses de recherche.

1.4 Résumé du cadre théorique, terrain d'investigation et hypothèses de recherche

Tel que mentionné précédemment, nous tenterons de nous éloigner d'une analyse ancrée dans un paradigme juridico-économique en opérationnalisant un cadre théorique qui s'inscrit plutôt dans une lignée de travaux critiques et s'échafaude sur des considérations philosophiques au sujet de la relation entre l'humain et la technique. Les écrits de Bernard Stiegler nous serviront de porte d'entrée et de pilier principal dans l'étude du droit d'auteur à travers la lorgnette de la relation entre l'humain et la technique, ici considérée comme mémoire au sein du processus de (re)production du social. Nous établirons ensuite un lien entre le concept stieglérien d'industrialisation de la mémoire et ce que Lawrence Lessig pose comme l'intégration des intérêts marchands à la production et la distribution des objets culturels *à travers* le droit d'auteur.

Comme nous l'avons exposé dans la présentation du contexte sociohistorique, l'adoption d'un projet de loi est l'issue d'une négociation, c'est-à-dire que plusieurs groupes aux intérêts divergents font pression pour y être représentés de la meilleure façon. Dans le cas spécifique de la loi sur le droit d'auteur, l'enjeu au cœur de la négociation est particulier. Il s'agit d'un débat idéologique qui reflète la définition même de la culture et, du coup, les rapports sociaux, économiques et politiques globaux. Nous interrogeons donc un rapport de force en ce sens où l'issue détermine comment la société vit et incarne son rapport à la culture. Nous croyons qu'à partir du cadre théorique mobilisé et du défrichage des discours qui s'affrontent au sein de cette lutte de pouvoir il sera possible de relever trois constats qui forment, en quelque sorte, un cycle hypothétique qui nous guidera dans notre analyse :

- Présence d'une vision prépondérante de la culture où le symbolique tend à être éclipsé par des rapports techniques. En d'autres mots, on constate une occultation du signe et de la représentation dans le rapport à la culture, qui se présente comme dépouillé de sa valeur symbolique en orientant le débat sur des enjeux utilitaires et fonctionnels, donc techniques ;
- Ces rapports techniques, loin d'être neutres, sont porteurs de valeurs qui véhiculent les impératifs de la production marchande ;
- La reproduction de cet ordre marchand est rendue possible par le rapport de pouvoir à l'œuvre, où la lutte se déroule beaucoup moins sur le terrain symbolique que par le biais de verrous techniques.

Plus concrètement, notre terrain d'investigation sera constitué de mémoires déposés par des groupes d'intérêts, ainsi que de la retranscription des débats ayant eu lieu à la Chambre des communes, le tout dans le cadre du dépôt des projets de loi C-32 et C-11. Les critères de sélection des textes seront explicités dans la présentation de la démarche méthodologique (Chapitre III). L'identification des grandes thématiques

portées par les groupes organisés et les individus qui ont rédigé et prononcé ces textes sera couplée à l'analyse des discours qui y sont mis en œuvre. Nous espérons ainsi être en mesure de distinguer les motifs constituant un discours prépondérant, soit celui qui est le mieux représenté dans la forme finale de la loi, adoptée le 19 juin 2012, et mettre en relief ces motifs à partir de la théorie.

1.5 Pertinence communicationnelle

La pertinence communicationnelle de ce travail réside, avant tout, dans sa capacité à unir une question habituellement traitée par la sphère juridique aux idées d'industrie culturelle et d'essor des technologies numériques. De manière plus fondamentale, ceci nous amène à observer la façon dont se construit et se modifie le lien entre droit d'auteur, culture et technique sur la base d'une tradition théorique associée à la sociologie de la technique, au courant critique ainsi qu'aux sciences de la communication. Nous croyons que cet amalgame relativement peu exploité représente l'intérêt principal de ce travail. De plus, le matériau de notre analyse est défini comme texte et discours à la fois, dimension de l'interaction sociale humaine, expression individuelle et sociale. Tenter de faire sens à partir du discours nous permet ainsi d'amener l'aspect communicationnel à un niveau plus empirique. Dans le prochain chapitre, nous détaillerons le cadre théorique qui constitue la base et le catalyseur de cette recherche.

CHAPITRE II CADRE THÉORIQUE

La construction théorique que nous mettrons en place dans ce chapitre allie un cadre philosophique et sociologique à des théories plus pragmatiques et engagées, proche de notre sujet. L'objectif est double : d'une part, faire apparaître une trame métathéorique des idées formulées par certains experts du droit d'auteur. Comment définissons-nous les concepts de *technique*, de *culture* et de *(re)production sociale* ? En quoi sont-ils fondamentalement indissociables ? Et comment sont-ils liés avec le droit d'auteur ? De quelle façon l'interaction de ces pôles s'inscrit-elle dans le contexte socioéconomique contemporain (hyperindustrialisation, capitalisme avancé, néolibéralisme) ? D'autre part, le schéma conceptuel ainsi dressé est appuyé sur la situation américaine et fait en quelque sorte office de cas de figure. En effet, les études et la littérature étant largement plus approfondies au sujet du *copyright* américain, nous constituons le cadre théorique comme un idéaltype à travers lequel nous observerons le cas canadien.

2.1 Conceptions instrumentale et ontologique de la technique

L'étude du phénomène technique, au sein de la tradition sociologique comme de la littérature de manière plus générale, s'est principalement constituée en deux courants paradigmatiques. D'un côté, on retrouve la conception instrumentale et anthropologique de la technique, c'est-à-dire sa représentation comme moyen de

certaines fins ». Sous le prisme de la *technè* (Aristote) considérée comme action du sujet sur la matière (Kane, 2012), l'instrument est soumis à l'intentionnalité de celui qui l'a créé ; conception notamment à la base des nombreuses études de la réception qui postulent une neutralité fondamentale de la technique et occupent une place importante, voire dominante dans le champ des recherches sociotechniques. De l'autre côté, Heidegger ouvre *La question de la technique* (2004 [1954]) en pointant cette domination du paradigme instrumental comme un danger spécifiquement contemporain en ce qu'il voile le propre de la technique qui est *aussi* ontologique : « [...] cette conception, qui jouit aujourd'hui d'une ferveur toute particulière, nous rend complètement aveugles en face de l'essence de la technique » (Heidegger, 2004 [1954]). Cette *essence* (le *vrai*) ne devrait pas être cherchée dans le caractère *exact* de la technique moderne, mais dans une ontologie de la technique qui ne relève pas entièrement de l'humain. L'instrumentalité se présente ainsi comme un versant de la technique qui est également un mode du dévoilement, une condition de *l'être-au-monde* qui permet au *Dasein* (étant), doté d'une capacité réflexive, de *dévoiler* le monde (*pro-duction*). Il faut ici saisir le sens de monde en tant que *rassemblement* « c'est-à-dire le système ordonné des liens entre les choses, les outils, les lieux, à la fois mis en œuvre et subi par le Dasein (Heidegger, 1971, cité dans Feenberg, 2004). » Pour reprendre l'exemple utilisé par le philosophe : la fleur qui s'ouvre a *en elle* la capacité d'*apparaître* dans la floraison, alors que la possibilité de passer de l'état caché à non-caché du calice d'argent réside chez un autre : l'artisan. Pourtant, ce qui est fondamental c'est que l'une comme l'autre sont des modes du dévoilement, leur *forme* étant révélée par la conjoncture entre la terre, le ciel, les mortels et les divinités (le concept heideggerien de quadriparti, *das Geviert*) (Feenberg, 2004) : « Ainsi le point décisif, dans la [technè], ne réside aucunement dans l'action de faire et de manier, pas davantage dans l'utilisation de moyens, mais dans le dévoilement dont nous parlons. C'est comme dévoilement, non comme fabrication, que la [technè] est une *pro-duction* » (Heidegger, 2004 [1954]).

Il est important de souligner la distinction fondamentale faite par Heidegger entre la technique pré-industrielle authentique (art, artisanat) et la technique moderne. Au contraire de ce que nous venons de décrire, la technique moderne transforme la *production* en *pro-vocation* en sommant la nature de livrer, par l'épuisement de ses ressources, une énergie cumulaire nécessaire au *fonctionnement* de la société industrialisée.

Cela signifie céder à une exigence qui se situe au-dessus de l'homme, au-dessus de ses projets et de ses activités. Ce que la technique moderne a d'essentiel n'est pas une fabrication purement humaine. L'homme actuel est lui-même provoqué par l'exigence de provoquer la nature à la mobilisation. L'homme lui-même est sommé, il est soumis à l'exigence de correspondre à ladite exigence (Heidegger, 1990).

C'est en cela que l'essence de la technique ouvre la possibilité spécifiquement contemporaine d'une domination technicienne qui en viendrait à prendre l'humain pour ressource : « Il se pourrait que s'exprime dans la technique moderne une exigence dont l'homme ne peut arrêter l'accomplissement, qu'il peut encore moins embrasser totalement du regard et maîtriser. » (Heidegger, 1990)

Reprenant l'approche ontologique heideggerienne, Jacques Ellul pose la technique comme possédant une dynamique propre capable de s'autonomiser :

La forme de rationalité qui est inhérente au développement technique porte en elle-même l'exigence d'une performance, d'un progrès, d'une cohérence qui ne peuvent se réaliser que par annexion progressive de tous les domaines d'activité humaine. (Akrich, 1993)

Il semble toutefois que d'opposer une technique *authentique* à une technique moderne pervertie introduise une forme de nostalgie qui paralyse le propos. En effet, Ellul comme Heidegger restent pessimistes devant la fatalité d'une technique

surdéterminante qui finirait de toute façon par engloutir l'individu dans un fonctionnalisme totalisant et contre laquelle Heidegger ne peut qu'en appeler à la résignation et à l'abandon (Feenberg, 2004).

D'un côté comme de l'autre, le sujet (*créateur* et *appropriateur*) ainsi que le phénomène technique *en soi* ne semblent parvenir à éclairer de manière satisfaisante le phénomène technique dans son ensemble. André Mondoux (2009), à l'instar de Bernard Stiegler, propose donc d'allier les dimensions instrumentale et ontologique de la technique dans une approche dialectique. Il faudra pour cela mettre tout d'abord en relief la re-production sociale (ou individuation sociale) dans la perspective d'un mouvement transductif (Simondon) traversé par le temps (Heidegger, Simondon) et rendu possible par l'inscription technique du vécu dans l'objet (Leroi-Ghouran).

2.2 Sur le devenir : déjà-là, individuation et reproduction sociale

Dans *L'individuation psychique et collective*, Gilbert Simondon identifie le stade préindividuel comme le germe de l'individuation, contenant en lui des possibilités qui tentent de se *résoudre*. Il s'agit d'un état métastable qui doit être perçu à la fois comme vide et sursaturation des potentialités : « Un des intérêts de la notion d'équilibre métastable est qu'elle met en évidence l'incapacité du régime linéaire cause/effet à éclairer l'individuation. » (Debaise, 2005). Bref, l'individu capable « d'expansion à partir de lui-même » est *produit*, c'est-à-dire que l'individuation est la résolution de certaines potentialités préindividuelles, sans possibilité de résolution complète, ce qui assure la perpétuité du rapport de transduction. L'individu, en ce sens, n'est qu'une *phase* du processus d'individuation qui lui est en genèse perpétuelle. Le stade préindividuel simondonien et le *déjà-là* heideggerien présentent ainsi une certaine similarité conceptuelle et nous permettent de pointer une préséance à la fois constituante et constituée par les individus, qui est à la base de la

reproduction sociale. En effet, le *dasein*, celui qui est *là*, est fondamentalement temporel, il a un passé historial qui est *déjà-là* et se constitue comme *avoir-à-être* en permettant ce passé qui devient sien. L'être comme devenir, s'anticipe face à la fatalité de sa propre fin – la mort, « temporalité originaire de l'existence » : la mort – grâce à une tension entre *déjà-là* et *avoir-à-être* qui permet de le projeter en avant : « tant qu'il existe, il n'est jamais fini, il s'anticipe toujours déjà lui-même sur le mode du pas encore » (Stiegler, 1994).

Simondon comme Heidegger postulent que les étants sont *traversés* par la temporalité en tant que constitution résolutrice de l'être, mais le premier définit cette temporalité de manière plus spécifique comme une suite discontinue de *déphasements* : « le devenir n'est pas un cadre dans lequel l'être existe ; il est dimension de l'être [...] » (Simondon, 2007). Ces *phases* de l'être sont le préindividuel, que nous venons de définir, l'individuation psychique (le *je*) et l'individuation collective (le transindividué ou le *nous*). Le *je* ne peut être pensé que par rapport à un *nous* collectif, car c'est par la transindividuation qu'il y a production de sens et constitution du préindividuel : « La seconde individuation, celle du collectif et du spirituel, donne naissance à des significations transindividuelles qui ne meurent pas avec les individus à travers lesquels elles sont constituées [...] » (Simondon, 2007). En ce sens, l'individu ne peut être pensé indépendamment de son milieu en tant qu'être isolé, l'interaction entre l'être et son environnement social étant de fait conditionnelle et constitutive de l'individuation : « [dans] un monde non plus censé composé d'individus achevés, mais d'organismes toujours *en* individuation, le milieu intérieur et le milieu extérieur ne peuvent que constituer des *réalités médianes*, dont ils ne sont plus que des abstractions, comme plus haut le jaune et le bleu par rapport au vert » (Van Lier, 2006). En somme, l'étant que nous sommes fait sens du monde qui l'entoure par un processus d'individuation articulant psychique et collectif et

constitue par le fait même la transcendance qui permet au social de se reproduire dans le temps.

La principale critique formulée par Stiegler à l'égard de Simondon, qui sera l'un des points de départ de *Technique et temps*, concerne précisément l'absence du rôle de la technique au sein du processus d'individuation psychosocial : « N'est-ce pas pourtant la technique qui, comme trace et héritage, articule individualité psychique et individualité collective [?] » (Stiegler, 1998). Stiegler s'appuie donc sur Leroi-Ghouran pour poser que la reproduction sociale dépend de la technique, car l'être humain fixe techniquement son vécu dans l'objet. Ex-ister - être à l'extérieur - est un *processus d'extériorisation*, un prolongement *technique* : « [...] dans la vie qui se poursuit par d'autres moyens que la vie, l'expérience du vivant *inscrite* dans l'outillage (dans l'objet), devient transmissible et accumulable : c'est ainsi que se constitue la possibilité d'un *héritage* » (Stiegler, 1996). L'hominisation est le processus d'extériorisation de la mémoire du vivant dans les *prothèses* techniques. En d'autres mots, alors que la mémoire génétique et la mémoire individuelle disparaissent avec l'individu dans la mort, la technique est ce qui permet aux hommes de se constituer une mémoire culturelle *qui dépasse l'expérience*, ce que le philosophe nomme *la constitution de dispositifs rétentionnels* : « Ces dispositifs rétentionnels sont supportés par le milieu technique qui est la condition de la rencontre du *je* et du *nous* : l'individuation du *je* et du *nous* est en ce sens également l'individuation d'un *système technique*. » (Stiegler, 2004)

Le *qui*, l'individu, et le *quoi*, sa prothèse technique en tant que moyens et conditions d'élaboration de la mémoire, sont en constante négociation dialectique que Stiegler qualifie de redoublement. Redoublement en ce sens où le développement technique comme *poiesis* est innovation, source d'*épokhè* (rupture) donc « arrachement aux programmes en vigueur » (Stiegler, 1996). Le redoublement *épokhal* du *qui* sur le

quoi (qui correspond au processus d'individuation psychique et collective définit par Simondon) permet l'*appropriation* de ce nouvel ordre. Stiegler caractérise le premier moment de *devenir technique*, alors que le second est *la transformation de ce devenir en avenir*, processus culturel et levier de « nouveaux espoirs » et de « nouvelles croyances » (Stiegler, 2001). C'est de cette façon que les modalités techniques considérées comme mémoire conditionnent les modes d'appropriation du *déjà-là* pour une époque donnée.

En somme, la reproduction du social dans le temps est possible grâce à un processus d'appropriation et de constitution d'un *fonds* transcendantal, désigné notamment comme le *déjà-là* heideggerien. C'est ce qui explique le principe même d'historicité, soit le fait peu banal que les civilisations humaines possèdent une *mémoire* qui les traverse et leur permette de se constituer *à partir* de ce fonds. Ce processus, que nous nommons individuation, est à la fois individuel et social, c'est-à-dire psychique et collectif. Mais qu'est-ce qui permet à l'individu de s'approprier et de se projeter dans le collectif, de perpétrer ce cycle de reproduction du social ? Une troisième individuation qui est *technique*. C'est ici que se pose notre définition de *culture*². Comme nous l'avons rapporté dans le chapitre précédent, Adorno voyait la culture comme l'expérience esthétique qui permet et constitue une ouverture à l'*autre*. À la lumière de ce que nous venons d'énoncer, nous pouvons dire que c'est bien parce que

² Le concept de culture est polysémique et mue, bien sûr, comme la société qu'il porte et qui le porte, au rythme des courants historique et théorique. Guy Rocher (1992) attribue la première émergence du concept de culture en sciences sociales à E.B Tylor et à son ouvrage *Primitive Culture* paru en 1871. Reprise par le champ de l'anthropologie américaine, sa définition (anthropologique) s'est précisée pour désigner les façons d'être, de penser, d'agir, ainsi que les valeurs qui gouvernent une société donnée. L'envergure restreinte de ce mémoire ne nous permet malheureusement pas de relater l'ensemble de l'évolution et les différentes définitions du concept de culture, ce qui devrait toutefois être pris en considération dans une recherche plus approfondie sur le sujet qui nous intéresse ici.

la culture désigne le principe fondamentalement technique d'inscription et d'appropriation de la mémoire qui permet de reproduire le social que l'expérience esthétique permet cette ouverture. Bref *la culture est créée par les hommes et crée des hommes*. Elle est, en ce sens, à la fois technique, innovation et créativité ; bref, tout ce qui permet à l'individu de se projeter dans le temps en tant qu'être social. Toutefois, ce que Stiegler constate, comme l'ont constaté nombre d'auteurs avant lui dont Adorno et Horkheimer, Hannah Arendt, Guy Debord pour ne nommer que ceux-ci, c'est que l'industrialisation de la culture entraîne un transfert de sa valeur vers la *production* de l'objet culturel. C'est précisément ce sur quoi nous nous pencherons maintenant, l'individuation technique, dès lors qu'elle est appropriée par les impératifs de la production industrialisée, permet au capitalisme d'entrer à *même* le cycle de reproduction sociale, c'est-à-dire de s'emparer des modes de production et d'appropriation de la mémoire et de les soumettre aux règles du marché. Voici donc comment, selon Stiegler, se constitue le drame contemporain de *l'industrialisation de la culture*.

2.3 Industrialisation de la culture et dissolution du *nous*

Comme Heidegger, Stiegler marque une rupture historique dans la relation entre l'humain et la technique. S'appuyant sur Simondon, il affirme que la révolution industrielle conduit à une perversion des processus d'individuation psychique et collective. Dès le XIX^e siècle, la *machine* devient un objet qui *fonctionne*, c'est-à-dire que le fonctionnement est garant de son émancipation : « la génétique de ce fonctionnement résulte d'un transfert des compétences de l'individu ouvrier manipulateur d'outils vers l'individu que devient [...] la machine porteuse d'outils, nouveau foyer du processus d'individuation technique » (Stiegler, 1998). Posé dans une perspective marxiste, on pourrait affirmer que l'ouvrier, dont le *savoir-faire* est peu à peu transféré vers la machine, devient prolétaire. De plus, au sortir de la guerre,

l'industrie américaine tente de stimuler son économie en favorisant une consommation de masse poussée par l'essor de la publicité. En résultera une intensification des techniques de marketing ; « pour gagner ces marchés de masse, l'industrie développe une esthétique où elle utilise en particulier les médias audiovisuels [...] » (Stiegler, 2003). Ici, c'est le *savoir-vivre* qui passe vers la machine, plongeant l'individu devenu consommateur « dans l'anesthésie, l'indifférence et l'apathie » (Stiegler, 2005). Désinvesti de ses formes de savoir premières et assujetti à la vitesse foudroyante qui commande l'innovation technologique hyperindustrielle, l'individu peine à effectuer le redoublement *épokhal*. Ce que Stiegler nomme « l'actuelle désorientation » réside donc dans l'accélération et la non-appropriation des schèmes techniques contemporains.

En quoi le concept de surdéterminisme de la technique nous mène-t-il ici autre part que le cul-de-sac d'une autonomisation totalisante dénoncé plus tôt ? En montrant que la partie surdéterminante de la technique, en tant que mémoire non appropriée, peut être instrumentalisée par le pouvoir (dans les mots de Stiegler, « individuation machinique hyperindustrielle »), un rapport mutuel entre industrie et technique que Stiegler désigne comme le processus d'*industrialisation de la mémoire* :

L'intégration fonctionnelle technologique, industrielle et capitaliste du système mnémotechnique au système technique de production de biens matériels faisant passer le monde industriel au stade hyperindustriel, asservissant du même coup le monde de la culture, du savoir et de l'esprit en totalité, aussi bien la création artistique que la recherche et l'enseignement supérieurs, aux impératifs du développement des marchés (Stiegler, 2001).

Le contrôle des processus rétentionnels passant du côté des intérêts capitalistes, « il s'avère que *dans la société hyperindustrielle, l'individu est essentiellement un consommateur* » (Stiegler, 2004). C'est pour cette raison que Stiegler s'oppose

(partiellement) à l'emploi des concepts de postmodernité et de société post-industrielle, en ce qu'on peut y sous-entendre l'achèvement de l'ère industrielle et le passage à une forme nouvelle d'organisation sociale. Nous nous dirigeons au contraire vers une forme plus achevée d'industrialisation, qui parvient même à frelater l'individuation : « Or la consommation apparaît consister en une *tendancielle annulation de la différence je/nous*, telle qu'il n'y a plus d'individuation, ni psychique, ni collective, mais ce que j'ai appelé le *on* » (Stiegler, 2004).

Pour André Mondoux, il ne fait aucun doute que l'époque actuelle est marquée par une occultation du « nous » au profit d'un sujet hyperindividualiste qui se définit par une consommation excessive et sur mesure. Au-delà de l'échange marchand, ce mode de consommation est une « économie de signes et d'images » qui comble la vacuité identitaire en « convertissant le transfert symbolique en signes » (Mondoux, 2011). L'individu en perte de repères transcendants détermine donc son identité en fonction d'une consommation personnalisée qui permet à la société capitaliste de se reproduire :

La société de marché a besoin d'individus qui tout en ayant le sentiment d'être autonomes et indépendants, de n'être soumis à aucune autorité ou contrainte intérieure, s'insèrent cependant sans frictions dans la machine capitaliste qui opère aujourd'hui selon une logique de contrôle immédiat de la production et de la reproduction de l'existence. (Palumbo, 2007)

Pour Stiegler, le mal-être contemporain est directement lié à la désintégration de ce *nous* « gravement malade ». L'industrialisation de la mémoire, en enchaînant les processus rétentionnels aux impératifs du marché, rend par le fait même « pratiquement impossible le processus de projection par lequel un *nous* se constitue en s'individuant » (Stiegler, 2004).

Il manque pourtant encore une notion qui cimenterait industrialisation de la culture et atomisation sociale, car une question plane, ubiquitaire : comment et pourquoi n'y a-t-il ni rupture, ni révolte significative face à un tel constat ? La notion d'idéologie ressurgit, « inévitable », écrivait peut-être Zizek.

2.4 Idéologie invisible, néolibéralisme et capitalisme communicationnel

Gilles Labelle, dans un texte fort éclairant, se propose « d'esquisser les contours de la configuration idéologique dominante dans les sociétés démocratiques avancées » (Labelle, 2007). Tout comme André Mondoux, il s'appuie sur la définition du concept d'idéologie proposée par Claude Lefort. Ce dernier se dissocie en partie de la définition marxiste d'idéologie qu'il ne considère pas comme une « infrastructure » masquant une « superstructure » de domination et d'exploitation. Pour Lefort, « l'idéologie vise à nier la dimension symbolique », c'est-à-dire *faire fi de l'historicité*, ce que Mondoux désigne comme l'*oubli du social*. Dans tous les cas, ce qui est pointé est la capacité du discours idéologique contemporain à méconnaître le caractère *situé* du social en le donnant comme fixé.

Lefort élabore les deux facettes historiques de son concept d'idéologie en les positionnant en contre-pied l'une par rapport à l'autre. D'une part, l'idéologie bourgeoise s'appuyait sur l'impérissable opposition entre réel et idéal. Par exemple la famille devait se modeler sur l'idée de Famille, dont la majuscule en fait une « idéologie visible » vers laquelle tout individu vertueux se devait de tendre (Labelle, 2007). L'institution jouait donc un rôle central dans le maintien de l'idéologie bourgeoise, car elle portait en elle ces « vertus disciplinaires » qui lui permettaient de prétendre et d'aspirer à « discipliner le réel » pour le rendre conforme à l'idée.

Lefort, de même que Labelle et Mondoux, affirme que l'échec de l'idéologie bourgeoise n'a pas mené à la fin des idéologies, contrairement à ce qu'ont soutenu certains auteurs qui y ont notamment vu « la fin de l'histoire ». Comme nous l'avons pointé à quelques reprises déjà, il s'agit plutôt d'un point de rupture ayant conduit à une profonde reconfiguration sociale, dans ce cas à la « reconfiguration majeure du dispositif idéologique » (Labelle, 2007). À l'idéologie visible et aux lettres majuscules de ses institutions se substitue ce que Lefort nomme l'idéologie *invisible* dont le fondement est précisément de ne *pas* se présenter comme un discours sur le social, mais comme un discours *sur le réel lui-même* : « Le réel n'est plus ramené à un autre que lui, il n'est plus mesuré à un étalon qui lui serait supérieur et qui lui donnerait tout son sens ; il parle, en principe, tout seul, de lui-même et par lui-même » (Labelle, 2007).

Socialement, ce système auto-référentiel est, dans les mots d'André Mondoux, un « système-monde », c'est-à-dire que le système est un *monde en soi* qui « devient une totalité, dans la mesure où il est l'horizon de possibilités de lui-même » (Mondoux, 2011). La fermeture du *monde* sur lui-même écarte toute possibilité de se tenir à l'extérieur de l'ordre donné, impossibilité à laquelle n'est rattachée aucune idée dominante en raison de la neutralité propre au fonctionnement technique : « Cette apparente neutralité de l'ordre social fondée sur le surdéterminisme de la Technique est donc une idéologie qui se présente comme non idéologique (c'est-à-dire « technique ») » (Mondoux, 2011).

Le concept de capitalisme communicationnel développé par Jodi Dean nous renseigne sur l'étroitesse du lien entre technique et idéologie néolibérale. Les idéaux démocratiques restent inchangés, mais leur concrétisation dépend désormais directement du foisonnement des télécommunications, qui sont avant tout, ne l'oublions pas, le fait de grands consortiums médiatiques et technologiques :

The concept of communicative capitalism designates the strange merging of democracy and capitalism in which contemporary subjects are produced and trapped. [...] Ideals of access, inclusion, discussion, and participation come to be realized in and through expansions, intensifications, and interconnections of global telecommunications (Dean, 2009).

Les mécanismes de régulation, de plus en plus difficilement attribuables à l'idéal comme pouvoir institutionnalisé ou transcendantal, permettent une homogénéisation sociale aussi probante, mais essentiellement différente, car, dans l'idéologie néolibérale, les processus qui mènent à cette homogénéisation sont représentés comme des actes d'émancipation et d'auto-détermination. Le *je* néolibéral est libéré de toutes contraintes apparentes, puisque le *nous* est régulé par le marché : « [...] Neoliberalism is a philosophy viewing market exchange as a guide for all human action » (Dean, 2009). Cette combinaison entre l'individu néolibéral et le développement des technologies entraîne, selon Mondoux, l'incorporation de la surveillance à *même* le lien social (2011).

En effet, pour Orwell, *Big Brother* représentait un pouvoir identifiable destiné à maintenir un ordre hiérarchique précis, la réalité contemporaine amène la dystopie de 1984 à un tout autre niveau : « Instead of being subject to disciplinary surveillance or simple repression, the population is increasingly constituted as consumers and seduced into the market economy (Haggerty et Ericson, 2000) ». Cette forme de répression immanente et dictée par les impératifs capitalistes dépend donc intimement de ce qu'Haggerty et Ericson désignent comme le « surveillance assemblage ». Le concept d'assemblage, élaboré par Deleuze et Guattari, ne doit donc pas être perçu comme une entité stable ou fixée, mais bien en ce qu'il repose sur son propre *fonctionnement* : « Assemblages consist of a multiplicity of heterogeneous objects, whose unity comes solely from the fact that these items function together, that they work together as functional entity (Haggerty et Ericson, 2000) ». L'assemblage est

également rhizomatique, il se décline de manière imprévisible, horizontalement et en tous sens ; les modes de surveillance se développent par expansion, variation et combinaison dans un effort qui vise principalement à cibler de nouveaux marchés, à détailler les publics cibles, à prévoir et régler le comportement des individus. Pourtant, même si Haggerty et Ericson tentent de se distancier de la vision panoptique foucaldienne, il perdure dans le concept d'assemblage surveillant une certaine *détermination* des rapports sociaux que dénonce Mondoux : « Si nous sommes effectivement dans une société de surveillance, celle-ci doit être inscrite au sein même des dynamiques de régulation sociale, c'est-à-dire également (re)produite par les sujets eux-mêmes (2011). » C'est pour cette raison qu'il tisse un lien entre le sujet hyperindividualiste qui, émancipé et « advenant par et pour lui-même », fait des nouveaux outils de communication le véhicule pour *se dire* et *se construire*. D'où l'émergence et la prolifération des médias sociaux, des blogues, où le sujet forge son identité en s'exposant, dans un souci constant de transparence, au regard d'un Autre numérique. Pourtant, dans un même mouvement, le sujet permet et perpétue la diffusion *publique* de ses pensées, activités, déplacements qui sont, habituellement, de l'ordre du *privé*. De plus, les outils socionumériques, nous n'insisterons semble-t-il jamais assez sur ce point, ne sont *pas neutres*. L'individu, en tant que *consommateur*, permet que soient extraites, amassées et vendues des données sur son identité : « En ce sens, l'hyperindividualiste appelle la surveillance : celle-ci étant intégrée dans les processus identitaires, c'est donc de lui-même qui la reconduit au sein du lien social, soit dans les rapports entre le *je* et l'*autre* (Mondoux, 2011) ».

L'occultation du nous correspond donc, et c'est bien là sa plus grande force, « à l'intériorisation anticritique des dogmes du néolibéralisme » (Stiegler, 2006) donnant cette impression qu'il n'existe *pas d'alternative* : « The sense that *there is no alternative* is a component of neoliberal ideology, one of the ways that the ideology installs in its subjects a belief in markets [...] » (Dean, 2009). Ceci nous amène à ce

que pose Stiegler comme la « synchronisation des consciences ». Comme nous l'avons expliqué, l'absence de redoublement épokhal (surdéterminisme technique) est un déséquilibre des rythmes technique et culturel. Là où il y avait depuis l'Antiquité une symétrie synchronie/asynchronie permettant extériorisation et appropriation corrélative, il n'y a aujourd'hui qu'extériorisation et « optimisation du processus d'adoption conçu désormais comme consommation » (Stiegler, 2004). Ce que Dean présente comme la fusion de la démocratie et du capitalisme, Stiegler y voit l'hypothétique fin du politique « comme achèvement d'un processus d'individuation psychique, collective et techno-logique typiquement occidental, et ce, au moment où et *parce que* la sphère esthétique est absorbée par la sphère économique de la production [...] » (Stiegler, 2004). En d'autres mots, « le capitalisme devient structurellement culturel par l'entremise des technologies numériques » (Cormerais, 2005).

2.5 Lawrence Lessig

Nous avons fixé les bases du concept d'industrialisation de la mémoire, dans le but de faire apparaître l'enjeu fondamental qui le sous-tend, c'est-à-dire le danger d'une culture en perte de transcendance qui, n'émanant pas du nous, ne peut que se reproduire au même, au gré des règles du marché. Toutefois, il nous reste encore à exposer le rôle de premier plan qu'y joue le droit d'auteur. C'est pour cette raison que nous agencerons nos propos à ceux du juriste américain Lawrence Lessig.

2.5.1 *Le droit d'auteur dans la relation humain/technique*

Lessig défend et milite pour l'accessibilité des contenus à l'ère du numérique en s'appuyant sur la prémisse d'un héritage culturel qui se construit *à partir de lui-même*, il s'agit d'un concept central de ses recherches qu'il désigne par le terme

avocat de « build upon » (littéralement : *construire sur*). Bien entendu ici se révèle de manière évidente le fil conducteur entre cette position adoptée par Lessig et celle de Stiegler au sujet de la relation entre l'homme et la technique. En fait, le cadre posé par Stiegler soutient de manière étonnante les propos défendus par Lessig dans ses ouvrages *The Future of Ideas* (2001) et *Free Culture* (2004). La mise en rapport de ces deux propositions nous permet tout d'abord d'affirmer que le droit d'auteur s'inscrit à même la relation humain/technique en tant que conditionnement légal des modes d'accès à la mémoire et facilitateur du « build upon ».

Le Statut d'Anne, tel qu'exposé précédemment, visait avant tout à protéger la circulation des oeuvres sur le territoire anglais. Comme le souligne André Mondoux : « Ce souci de prévenir la formation de monopole avait pour but principal de favoriser non pas tant la création d'entreprises mercantiles que d'assurer la circulation des idées dans une optique d'émancipation de la société [...] » (Mondoux, 2007). En outre, la première loi sur le droit d'auteur limitait à quatorze ans la durée d'appropriation d'une oeuvre par son créateur, après quoi elle était léguée au domaine public.³ Ces balises restreintes créaient un équilibre entre les incitatifs à la production pour les auteurs et l'accessibilité aux oeuvres pour le grand public : « The system is premised on the assumption that we can give authors and their publishers rights to control some ways of exploiting their works, and reserve the rest of the value of the works to the public at large » (Litman, 2007). Le premier *copyright* américain sera fondé sur le même principe, comme le montre l'article 1, section 8, clause 8 de la Constitution :

³ Sherman et Bently précisent que la période de quatorze ans s'appliquait à une nouvelle oeuvre, qu'elle pouvait par la suite être prolongée des quatorze années supplémentaires si l'auteur était toujours vivant à la fin de la première période de protection. De plus, les « vieux livres » (*old books* dans le texte) étaient, pour leur part, protégés durant vingt ans. Ainsi la période maximale de protection, dans tous les cas, était de vingt-huit ans.

Congress has the power to promote the progress of Science and useful Arts, by securing for limited Times to Authors and Inventors the exclusive Right to their respective Writings and Discoveries. (Lessig, 2004)

C'est ainsi qu'au XIX^e siècle les États-Unis encourageaient la circulation de copies abordables et accessibles des grands classiques anglais et français sur leur territoire. Ceci permettait à une plus grande partie de la population d'y avoir accès, et donc, croyaient-ils, soutenait le progrès de la société américaine : «In nineteenth century America, copyright law was understood as an agent to advance the country's socio-political goals by rejecting any restrictions on book circulation that would inhibit the ability of Americans to access the latest knowledge and ideas » (Tawfik, 2010).

Considéré par Lessig dans l'optique du Statut d'Anne, du premier *copyright* américain et du concept de « build upon », le droit d'auteur provient d'un double ancrage : d'un côté l'expansion de la reproduction mécanique et de l'autre le principe de facilitation du foisonnement culturel. En d'autres mots, le droit d'auteur considéré bien au-delà d'un cadre légal s'inscrit à même la dialectique humain/technique parce que sa mise en forme répond à un changement technique majeur dans les modes d'inscription mnémotechnique et influence tout aussi directement les modes d'appropriation de la mémoire. Il perçoit le fondement du principe de droit d'auteur comme un *moyen* de garder la culture vivante et de s'assurer que les œuvres puissent constituer un héritage accessible qui se *maintient dans le temps*.

2.5.2 Rupture historique : grands propriétaires et réformes du droit d'auteur

Dans un deuxième temps, le rapprochement entre les prises de position de Stiegler et de Lessig met en relief le concept d'industrialisation de la mémoire. De nos jours, une

oeuvre peut être protégée durant une période allant jusqu'à 150 ans (Lessig, 2001). Dans son article *History in the Balance : Copyright and Access to Knowledge*, Myra Tawfik souligne que le principe fondateur de libre circulation a paradoxalement mené le pays à devenir aujourd'hui le plus fervent défenseur du contrôle maximal sur l'accessibilité (Tawfik, 2010). Cette assertion se manifeste concrètement depuis 1996, année de ratification traités internationaux de l'OMPI par les pays d'Amérique du Nord. Ces traités servent de balises aux gouvernements canadien, mexicain et américain dans la mise en place des réformes de leur loi sur le droit d'auteur. Selon Blayne Haggart, « These treaties were a US-driven response to the challenges posed to copyright policy in a digital age [...] » (Haggart, 2011).

Pour Lessig, la réutilisation, la transformation et l'utilisation des oeuvres comme source d'inspiration sont devenues, avec le temps, des enjeux que s'affaire à réglementer le *copyright*. L'extension perpétuelle de la durée de protection ayant notamment fait en sorte que les créations tombent dans un trou noir, captives pour plus d'un siècle (Lessig, 2001). Nous serions ainsi passés d'une loi servant à encadrer temporairement le processus de diffusion d'une oeuvre, à un assemblage complexe parvenant à réglementer la production, la diffusion et la consommation culturelle. Tarleton Gillespie abonde dans le même sens en affirmant que la restructuration du *copyright* se fait bien au-delà des droits originalement alloués au détenteurs de droits d'auteur et qu'un enchevêtrement d'institutions, de lois et de technologies se déploient vers un but qui dépasse largement son mandat initial (Gillespie, 2007). L'auteur va même plus loin en affirmant que cette expansion parviendra à transformer toute expérience culturelle en transaction financière.

Jessica Litman, de son côté, affirme que c'est « armés » de ces renforcements de la loi sur le droit d'auteur que les « copyright lawyers began a concerted campaign to remodel cyberspace into a digital multiplex and shopping mall for copyright-

protected material » (Litman, 2007). Elle poursuit, à l'instar de ses collègues cités précédemment, avec une probante mise en garde : « If current trends continue unabated, however, we are likely to experience a violent collision between our expectations of freedom of expression and the enhanced copyright law » (Litman, 2007).

Ainsi, Lessig, Gillespie et Litman marquent eux aussi une rupture dans les modes d'appropriation culturelle imputable à la prégnance des pouvoirs économiques capitalistiques sur la production et la distribution des objets culturels. Plus spécifiquement, c'est le droit d'auteur qui offre un levier aux grandes entreprises. À travers le renforcement perpétuel du *copyright*, les grands propriétaires de droits constitués en conglomérats de la culture obtiennent un contrôle croissant sur ce qui constitue le *fonds* (au sens heideggerien) de la société contemporaine. En somme, la négociation qui permettait d'assurer, grâce au droit d'auteur, un équilibre entre les termes de la dialectique inscription technique/appropriation culturelle, ne se fait plus. La question du droit d'auteur est de fait recadrée et réduite à la gestion d'un rapport marchand puisque c'est ce rapport spécifique que les conglomérats culturels ont intérêt à protéger.

2.6 Discours : *Copyright Wars*

Christopher May souligne la relativité du concept de propriété qu'il propose de considérer comme une institution, c'est-à-dire une construction sociale, plutôt que comme un objet physique identifiable : « Crucially, property is constructed and reproduced by state legislation to protect *not* something previously existing, already recognised as property, but rather to protect certain current interests and in doing so codify their protection as 'property' » (May, 2010). De ce fait, la propriété est une institution dont la légitimation sociale trouve sa source dans le pouvoir des discours

de justification (« power of the narratives »). May qualifie les rhétoriques de justification actuelles comme « reflecting the triumph (or ascendance) of the idea of capitalist markets as the only workable solution to political-economic problem » (May, 2010).

Cette thèse trouve écho chez James Boyle, selon qui deux histoires sont mises de l'avant, en alternance, afin de justifier la prévalence des impératifs reliés à la propriété intellectuelle au sein des traités internationaux. Tout d'abord, l'enjeu moral : persécutés depuis plusieurs années par les pirates orientaux, les pays de l'Est comptent bien protéger coûte que coûte leurs génies créateurs. Tel que l'écrit Boyle, afin de fournir un ancrage tangible aux impératifs moraux de cette première histoire, un deuxième discours doit s'y superposer. Dans une perspective plus utilitariste, on affirme que si les créateurs ne sont pas protégés, la perte des incitatifs financiers engendrera nécessairement une baisse de la production, avec les effets économiquement néfastes qui en découlent. La combinaison de ces discours laisse entendre que le renforcement des lois entourant la propriété intellectuelle est souhaitable, car il assure un contrepoids moral et utilitaire aux impératifs de la production culturelle. Ce que conteste férocelement James Boyle, convaincu que cette rhétorique ancrée dans la vision romantique de l'auteur dissimule les enjeux réels auxquels nous faisons face :

There are strong reasons to believe that the system of incentives set up under the current author-centered vision of intellectual property will actually impede innovation and scientific progress, diminish the availability of our cultural heritage, inhibit artistic innovation, and restrict public debate and free speech. (Boyle, 1997)

Jessica Reyman dans son ouvrage *The Rethoric of Intellectual Property : Copyright Law and the Regulation of Digital Culture*, offre également une approche éclairante sur les discours à l'oeuvre dans la question du droit d'auteur numérique aux États-

Unis. Par l'identification de motifs (« patterns ») qui, en se répétant, caractérisent le discours des groupes d'intérêts, l'auteure associe la position des industries propriétaires de contenus à la « property stewardship narrative » : « According to this story, the U.S system of copyright law protects the interests of content owners from those who would otherwise exploit their works through unauthorized reproduction and distribution » (Reyman, 2010).

Tel que mentionné en introduction, le modèle économique sur lequel s'échafaudent les industries culturelles américaines a été grandement déstabilisé par la mise en place du système de partage de fichiers pair-à-pair. En raison de l'architecture en réseau de cette nouvelle technologie, il est devenu possible pour les consommateurs d'assurer eux-mêmes la distribution des contenus, ce qui a fait apparaître la position des grands propriétaires dans toute sa précarité. La rhétorique narrative qui en a résulté fait des entreprises et associations propriétaires les gardiennes du droit d'auteur. En assurant le maintien du marché entre créateurs et consommateurs afin que les seconds ne profitent pas des premiers, les détenteurs de droits préserveraient un équilibre naturel et indispensable. Leur discours est basé sur un concept que Jessica Reyman nomme le *steady state* : « The «steady state» in a given narrative establishes the normatively valued state of affairs [...] It functions to distinguish between the normative state and the threat to it [...] » (Reyman, 2010). L'équilibre marchand susmentionné représente ainsi l'état normal des choses, et sa perturbation par l'échange de fichiers, une menace perpétrée contre cette condition naturalisée. Ce déséquilibre nécessiterait donc un retour à la stabilité, qui serait la fonction première de la loi sur le droit d'auteur : « In order to return to the healthy and proper state of affairs, according to the property stewardship narrative, digital technology needs to be highly regulated through copyright law » (Reyman, 2010).

Ainsi, dans le discours du gardien de la propriété, la pérennité du statut des grands propriétaires de contenus est la condition *sine qua non* au maintien de la circulation des biens culturels. Selon Reyman, cela permet d'écarter les créateurs et les consommateurs du débat en amenuisant considérablement leur implication : « creators are helpless and consumers are unaware of their conscripted role » (Reyman, 2010). Ainsi, le débat sur le *copyright* peut être réduit à un conflit entre les détenteurs légaux et les distributeurs de biens de consommation.

D'autre part, la perturbation du *steady state* sur lequel est élaborée la rhétorique est inhérente à l'arrivée des nouvelles technologies. Le discours est donc teinté d'une connotation négative à l'égard des innovations technologiques et des possibilités qui en découlent : « This casting of blame creates a conflict between the «good» business and the «bad» technology designed for destructive purposes [...] » (Reyman, 2010). Couplée à la notion de *propriété* intellectuelle, cette logique permet de nourrir la représentation du pirate, et au-delà, de criminaliser massivement l'échange de fichiers.

La cohérence de la rhétorique des industries est assurée par son ancrage dans l'histoire légale qui confère aux propriétaires un droit naturel sur leurs biens ; l'héritage de John Locke étant fondamental dans la tradition anglaise et américaine. Pour les détenteurs de droits, les propriétés physique et intellectuelle possèdent les mêmes caractéristiques et doivent être considérées comme équivalentes. S'il est criminel d'entrer dans un magasin de disques et d'en ressortir sans payer, il en est de même pour le téléchargement de fichiers sur Internet. Selon Jack Valenti, « creative property owners must be accorded the same rights and protection resident in all other property owners in the nation » (Lessig, 2004). À cet effet, la majorité des auteurs ici traités s'opposent fermement au rapprochement entre propriétés intellectuelle et physique : « historically, Valenti's claim is absolutely wrong » (Lessig, 2004). Pour le

prouver, Lessig, Boyle, Litman et Gillespie se rapportent tous au même point fondateur : la Constitution américaine que nous avons citée plus tôt, selon laquelle c'est bien la circulation et la diffusion des oeuvres qui doit être favorisée par le droit d'auteur. Reconnu pour ses prises de position colorées, Valenti dira, en 1982, que la Betamax de Sony « est aux producteurs de films et au public américain ce que l'étrangleur de Boston est aux femmes seules chez elles » (Latrive, 2004). Le discours soutenu par Valenti tout au long de sa carrière à la tête du MPAA est d'ailleurs une concrétisation exemplaire de la « property stewardship narrative ». Selon un raisonnement linéaire, il réussit à placer la culture numérique devant sa propre faillite et faire de la protection de la propriété l'enjeu central et spécifique de la réglementation sur Internet : d'un côté les pirates qui sans un resserrement significatif des mécanismes juridico-légaux continueront à proliférer et de l'autre les artistes et auteurs dont la propriété doit être protégée de cette dilapidation terroriste. Ce qui revient à poser la question en ces termes : êtes-vous *pour* ou *contre* la propriété ? (Lessig, 2004). Il est intéressant de faire le parallèle entre les termes du débat posés par la MPAA et le discours qui sous-tend et maintient l'impossible extériorité au système-monde. Selon Dean, celui-ci s'ancre dans une logique terroriste de la peur de l'Autre : « Our networked interactions produce our specific worlds as the global of global capitalism. [...] Anything outside the experience or comprehension of the communities either does not exist or is an inhuman, otherworldly alien threat that must be annihilated » (Dean, 2009). Le réel n'ayant « constitutivement pas de dehors, ne peut plus rien reconnaître qui lui soit étranger ou extérieur » (Labelle, 2007). Lessig souligne d'ailleurs la stupéfaction croissante qu'il entretient à l'égard de l'idée que nous nous faisons de la propriété intellectuelle, et surtout de son pouvoir à annihiler la prolifération de raisonnements critiques à son endroit, que ce soit par les juristes ou les citoyens en général : « There has never been a time in our history when more of our *culture* was *owned* as it is now. And yet there has never been a time when the concentration of power to control the *uses* of culture has been

unquestioningly accepted as it is now » (Lessig, 2004). Nous tenterons ci-après de pousser plus loin la mise en relief de l'agencement philosophique présenté au début de notre cadre théorique en exposant le cas spécifique des mesures de protection technique.

2.7 Mesures de protection technique et idéologie néolibérale

Afin de « conserver comme monopole pour quelques-uns une capacité qui est désormais à la portée d'un quart de la population mondiale », les mécanismes de surveillance et de contrôle technologiques ont envahi le marché des produits culturels au cours des dernières années (Aigrain, 2010). Les mesures de protection technique (MPT) ont été intégrées aux traités internationaux en matière de propriété intellectuelle comme prolongement légal de la loi sur le droit d'auteur. Les formes que peuvent prendre ces mesures sont multiples, que ce soit la nécessité de fournir un mot de passe pour accéder à certains documents disponibles sur le Web, la limite du nombre d'écoutes autorisées pour un film téléchargé, ou encore le contrôle du nombre de copies d'un album acheté via Internet (Haggart, 2011). Chaque usage peut désormais être considéré comme une copie : « The technology expands the scope of effective control, because technology builds a copy into every transaction » (Lessig, 2004). Par exemple, l'achat d'un ouvrage sur support physique permet à son propriétaire de le lire jusqu'à ce qu'il en connaisse le contenu par coeur, puis de le donner à un proche. Toutefois, son achat en format numérique sera régi par une licence autorisant cinq lectures, après quoi le lecteur se retrouve en possession d'une copie inutilisable – et illégale – du livre.

Reprenons un exemple proposé par Lessig : si nous en venions à intégrer dans les voitures un système de transmission de données qui donne une contravention chaque fois qu'un véhicule dépasse la limite de vitesse permise, il est à parier que les

protestations publiques ne tarderaient pas. Pourtant, selon le juriste, l'avenue que nous sommes en train de prendre avec la loi sur le droit d'auteur est tout à fait similaire (Lessig, 2004). Bien que cette analogie permette de souligner l'absurdité des mesures de surveillance et la relative absence de revendication sur le sujet, pour parvenir à établir un rapprochement adéquat avec l'enjeu des MPT, l'exemple devrait prendre comme point de comparaison l'intégration d'un *verrouillage* de la vitesse à *même* le véhicule. Nul besoin de sanctionner si le comportement jugé inadéquat est empêché *a priori*. Dans une telle situation, il est à parier que les protestations seraient plus diffuses et affaiblies que dans l'exemple de Lessig. Dans le cas du droit d'auteur, on assiste donc à un renversement du fondement même de l'institution judiciaire par la criminalisation des intentions :

On est passé d'une constatation judiciaire *a posteriori* d'une éventuelle violation du droit d'auteur, effectuée par un tribunal après un procès contradictoire, à la multiplication de mécanismes de contrôle ou de répression automatique : mesures techniques empêchant *a priori* de commettre certains actes [...]. (Aigrain, 2010)

Construits à même les appareils technologiques, les outils de contrôle permettent à la technique de se substituer à la loi, le système de protection se *technicise* et se *privatise* donc (Geoffroy, 2006) : « At its worst, legal protection of TPMs has the potential to effectively privatize copyright law by placing it in the hands of those who control the digital locks » (Haggart, 2011). En effet, l'intégration d'une mesure de contrôle technique dissimule une question fondamentale : à *qui* profite *l'impossibilité* inscrite dans cet objet ? En permettant aux grands conglomérats de l'industrie culturelle de verrouiller numériquement les objets culturels, le principe des MPT nous ramène à l'autoréférentialité d'un système-monde qui n'a plus besoin de recourir à son institution judiciaire, entraînant l'autonomisation de l'emprise du pouvoir économique sur la partie surdéterminante de la technique. L'assemblage de notions théorique que nous avons présenté jusqu'ici nous amène donc à penser que les

mesures de protection techniques pourraient ultimement représenter le cas limite de l'industrialisation de la mémoire.

CHAPITRE III MÉTHODOLOGIE

3.1 Présentation et justification de l'approche méthodologique choisie

Il nous faut maintenant lier de manière conséquente notre assise théorique et notre démarche méthodologique. À cet effet, nous mettons en œuvre une stratégie de recherche qualitative, c'est-à-dire enracinée dans une approche compréhensive qui appréhende les faits humains et sociaux comme porteurs de significations que le chercheur tente de saisir par l'intuition, l'empathie et l'analyse : « il s'agit donc toujours, par un travail intellectuel, de faire surgir le sens qui n'est jamais un donné immédiat [...] » (Paillé et Mucchielli, 2008).

D'une part, la facette théorique de notre travail s'appuie sur des travaux critiques s'intéressant à la reproduction sociale d'un pouvoir corporatiste dans un contexte d'industrialisation culturelle. D'autre part, nous avons considéré que l'étude des logiques qui sous-tendent la mise en forme de la loi canadienne sur le droit d'auteur exigeait que nous posions notre regard sur les discours en tant que phénomènes communicationnels déployés dans ce processus. Le prochain point charnière de notre démarche est donc le discours, considéré comme une pratique sociale située dont tous les éléments nous permettent d'aborder un phénomène global de manière compréhensive : « this implies a dialectical relationship between a particular discursive event and all the diverse elements of the situation(s), institution(s), and social structure(s) which frame it » (Fairclough, Mulderrig, Wodak, 2011).

D'autant plus pertinente, l'étude du discours en tant que *trace* d'une pensée qui dépasse l'individu fait écho aux concepts de mémoire et de culture que nous avons traités précédemment : « Through discourse, as realized, for example, in conversational narrative activity, collective and personal pasts are connected with the present and future, and speakers have access to worlds they have never directly experienced », en plus de nous donner accès à la perception qu'ont les acteurs sociaux d'eux-mêmes en tant que membre d'un groupe social : « Discourse data provide an ideal means for examining how people create, maintain, and test culture moment-by-moment, and also how they can display to each other and build together shared understandings about who they are and what their activities are supposed to be about (Keating and Duranti, 2011). »

Il semble important de spécifier que nous considérerons les termes « texte » et « discours » comme équivalents. En effet, le discours est une dimension de l'interaction sociale humaine, c'est-à-dire l'expression et la communication de croyances (*beliefs*) par le langage (Van Dijk, 2011). Ceci peut bien entendu être accompli autant par la parole que le texte, ce qui nous permet d'affirmer que l'étude de textes produits par les groupes d'intérêt sélectionnés représente un matériau pertinent pour l'analyse des représentations, idées et convictions portées par ces groupes sociaux.

Afin que notre démarche méthodologique soit adaptée aux particularités de la problématique de recherche, notre méthode de traitement et d'analyse des données se construit en deux temps :

- a) analyse à l'aide des catégories conceptualisantes (Paillé et Mucchielli, 2008) ;
- b) analyse de discours idéologique (Van Dijk, 2011).

Voyons tout d'abord comment nous avons sélectionné les discours qui constituent notre corpus, à savoir nos données brutes. Nous exposerons ensuite notre mode de transposition des données (grille d'analyse, marquage, classification), puis notre méthode d'analyse combinée.

3.2 Constitution du corpus

Nous avons posé, au début de ce travail, que dans le cadre de la négociation sur laquelle s'appuie la constitution de la loi, les intérêts divergents sont portés par des *groupes*. Par exemple, en réponse à l'émergence de la radiodiffusion au cours des années 1920, les radiodiffuseurs américains ont constitué le *Broadcast Music inc.* (BMI) dans le but de faire valoir leurs intérêts face à l'*American Society of Composers, Authors and Publishers* (ASCAP). Ces deux groupes ont donc été, à l'époque, parmi les joueurs d'importance dans le remaniement du *copyright*. En outre, avec la consolidation de l'industrie du divertissement, les grandes entreprises comme Disney et Sony se sont avérées détenir elles aussi un poids d'importance dans la négociation, et les groupes de lobby se sont diversifiés. L'identification, la sélection et la caractérisation de ces groupes dans le contexte canadien actuel représentent donc la première étape de la constitution du corpus de données. C'est à partir de cette entrée que nous avons sélectionné les textes à analyser.

Tous les mémoires consignés sur le site du Parlement canadien et déposés dans le cadre des projets de loi C-32 et C-11 sont signés par des groupes représentant les secteurs d'activité suivant : production, distribution, consommation, éducation, experts et gouvernement (le classement détaillé et la répartition des groupes selon les secteurs d'activité se trouvent en annexes). Notons que certains des documents soumis le sont par des citoyens, sur une base individuelle. Nous écartons d'entrée de jeu ces textes de notre corpus, car ils ne représentent pas les intérêts défendus par un

groupe. Comme nous le verrons, le discours idéologique est directement rattaché à la légitimation et à la consolidation du groupe dans la perspective de la défense de ses positions par rapport à *un autre* groupe.

Par la suite, afin d'assurer une représentation équitable de chacune des catégories et de tous les secteurs d'activité, nous avons fait une sélection de groupes à partir d'une évaluation de leur degré stratégique, selon les critères suivants :

- Représentativité : nombre de membres représentés par le groupe et territoire couvert. Par exemple, l'Association des bibliothèques de recherche du Canada est priorisée par rapport à la Bibliothèque publique de Fredericton ;
- Diversité : au sein d'un même secteur, des domaines différents peuvent être représentés. Par exemple, le secteur universitaire compte des professeurs et des étudiants ; la production peut être musicale et cinématographique. Notre choix tend à refléter cette diversité.

Nous avons également filtré les textes, selon l'envergure et caractère extensif du mémoire soumis. Ceux qui présentaient un matériau plus riche pour l'analyse ont été priorisés par rapport à des textes plus courts ou d'ordre spécifiquement juridique, par exemple, une énumération de formalités légales ou de détails de procédure.

Cette démarche nous amène à un corpus final de 18 textes produits par autant de groupes, représentant les six secteurs et dix catégories d'acteurs suivants :

SECTEURS D'ACTIVITÉ	ACTEURS	GROUPE D'INTÉRÊT SÉLECTIONNÉS
Production	Créateurs et ayants droit	<ul style="list-style-type: none"> • Ole • Coalition des ayants droit musicaux sur Internet
	Producteurs et travailleurs du secteur de la production	<ul style="list-style-type: none"> • Alliance internationale des employés de scène • Association des producteurs de films et de télévision du Québec
Distribution	Diffuseurs	<ul style="list-style-type: none"> • Astral Media Inc. • Newcap Radio Inc.
	Fournisseurs d'accès Internet	<ul style="list-style-type: none"> • Rogers Communications inc. • Shaw Communications inc.
	Marchands	<ul style="list-style-type: none"> • Business Coalition for Balanced Copyright • Conseil canadien du commerce de détail
Consommation	Consommateurs	<ul style="list-style-type: none"> • Union des consommateurs
Éducation	Professeurs et étudiants	<ul style="list-style-type: none"> • Association canadienne des professeures et professeurs d'université • Fédération canadienne des étudiantes et étudiants
	Conservateurs, archivistes et bibliothécaires	<ul style="list-style-type: none"> • Association pour l'avancement des sciences et des techniques de la documentation • Conseil canadien des archives
Intellectuels et experts		<ul style="list-style-type: none"> • Cory Doctorow • Michael Geist
Gouvernement		<ul style="list-style-type: none"> • Deuxième lecture du projet de loi C-11 à la Chambre des communes

3.3 Méthode d'analyse combinée

Bien que nous présentions notre démarche comme une analyse de discours, nous ne souhaitons pas nous attarder sur le texte au sens formel, c'est-à-dire à l'analyse des procédés discursifs comme tels. Loin de nous l'idée de diminuer la pertinence de cette avenue, seulement dans la mesure où nous avons entrepris une démarche de recherche de type hypothético-déductive à partir d'un cadre théorique fort, la

cohérence et la fiabilité de la recherche seraient inévitablement remise en question si nous devions nous pencher à ce stade sur des considérations sémiotiques ou linguistiques. C'est pourquoi nous avons priorisé l'analyse critique de discours idéologique, complétée par une méthode d'analyse à l'aide de catégories conceptualisantes.

3.3.1 *L'analyse de discours idéologique*

Au fil de l'élaboration de notre cadre théorique et des liens que nous avons tissés avec notre objet de recherche, il est devenu évident que l'un de nos objectifs est de mettre en lumière le pouvoir des grandes corporations sur la mise en forme de la loi, ainsi que les effets que cette relation de pouvoir peut avoir sur la culture de manière plus générale. L'analyse critique de discours (*critical discourse analysis*) sied particulièrement bien à la cohérence d'ensemble de notre étude, car elle débute par l'élaboration d'un cadre théorique fort à partir duquel émerge un objet de recherche ainsi que les méthodes appropriées à son investigation (Fairclough, Mulderrig, Wodak, 2011). Le cadre méthodologique est de fait hybride et malléable, puisant à plusieurs sources théoriques et analytiques, toujours en gardant en point de mire les relations de domination entre les groupes sociaux, comme le commande la tradition critique. De plus, le chercheur qui ancre sa démarche méthodologique dans cette posture épistémologique peut à la fois prendre position et assurer la validité scientifique de sa recherche :

What is distinctive about CDA compared with other approaches to research is that without compromising its social scientific objectivity and rigour, it openly and explicitly positions itself on the side of dominated and oppressed groups and against dominating groups (Fairclough, Mulderrig, Wodak, 2011).

Comme nous l'avons mentionné, le discours est à la fois constitué et constituant des relations sociales ; c'est-à-dire qu'il permet également la production et la reproduction d'un ordre social donné. Le discours en tant que pratique sociale peut donc être porteur d'un poids idéologique qui perpétue certaines relations de pouvoir, souvent sans même que nous en soyons totalement conscients. À cet égard, le *sens* et l'*idéologie* en tant que composantes du *discours* sont des mécanismes clés du processus de reproduction sociale. Nous nous attarderons donc à une branche spécifique de l'analyse critique de discours, soit l'analyse de discours idéologique (Van Dijk, 2011).

Terry Eagleton (2007) définit le concept d'idéologie comme la combinaison d'idées, signes et valeurs propre à un groupe social. Ses fonctions principales sont de légitimer et unifier les idées de ce groupe, dans son rapport à un autre groupe ou au sein de ses propres membres. Dans les deux cas, ce rapport peut se présenter comme un rapport de domination. D'une certaine manière, notre démarche peut être envisagée comme une généalogie du discours, au sens foucaldien, soit la recherche de régularités sous-jacente à l'émergence, à la production et à l'organisation des discours axée sur les mécanismes de pouvoir. Van Dijk (2011) balise de manière schématique les structures idéologiques en posant six grands thèmes :

- Identité
- Activités
- Buts
- Normes et valeurs
- Relations de groupes
- Ressources

Ceci dit, de quelle façon s'articulent idéologie et discours? De prime abord, les deux notions nous apparaissent homologues. Selon Van Dijk (2011), le discours est la manifestation possible d'une idéologie, sans toutefois s'y limiter. Cette distinction recoupe notre définition du concept d'idéologie, c'est-à-dire que l'idéologie vise à remplir ses fonctions de légitimation et de consolidation, notamment *par le discours*. Parallèlement, le langage en soi est un système relativement autonome, mais en tant que base commune et partagée de signes discursifs entre les groupes, le discours peut servir de médium au débat d'idées (Eagleton, 2007). Conséquemment, nous posons le discours idéologique comme une *forme discursive, médium d'un débat idéologique, dont les fonctions d'explication, de rationalisation, de consolidation et de légitimation permettent la production et la reproduction d'une certaine vision du monde au sein de la société*. À chacun des six thèmes correspondent donc des questions dont les réponses seront manifestes dans le discours idéologique.

- Qui sommes-nous ? D'où venons-nous ?
- Que faisons-nous ? Quelles sont nos tâches ?
- Que voulons-nous obtenir ?
- Qu'est-ce qui est bien/mal, permis/interdit ?
- Qui sont nos alliés/opposants ?
- Sur quoi notre pouvoir/manque de pouvoir est-il basé ?

Plus spécifiquement, la consolidation du groupe d'intérêt et de la relation de domination peut se manifester, dans le discours, par une représentation positive de soi et une représentation négative de l'autre, c'est ce que Van Dijk désigne comme le *carré idéologique*. Les quatre pôles de ce carré permettent, à tour de rôle, de mettre l'accent sur *nos* bons coups et sur *leurs* mauvais coups, puis de désaccentuer *nos* mauvais coups, puis *leurs* bons coups. Cette stratégie se fonde sur la scission entre le

« nous » et le « eux » (*us and them*) nous ramène de manière assez évidente à Jodie Dean et son concept de la peur de l'Autre.

En outre, l'analyse de discours idéologique nécessite de porter une attention particulière autant au *sens* du discours qu'au *contexte* dans lequel il est produit : « This implies not only a detailed analysis of the linguistic features of texts, but also of the ways in which it is embedded in its social conditions and linked to other texts and social practices, to ideologies and power relations » (Fairclough, Mulderrig, Wodak, 2011). Non seulement le contexte sociohistorique doit-il être explicitement détaillé, la définition subjective que se fait l'individu d'une situation communicationnelle (*schème contextuel*) peut également influencer son message : « context models are always the ultimate 'filter' for underlying ideologies [...] as we know from such formulas as *I am not racist but...* » (Van Dijk, 2011). D'autre part, l'analyse de la dimension personnelle des membres du groupe, ce que Van Dijk (2011) nomme les *schèmes mentaux*, est selon l'auteur une dimension incontournable de l'analyse de discours. Toutefois, celle-ci nécessiterait de constituer un corpus comprenant à la fois les textes émis par les groupes d'intérêt et des entrevues individuelles conduites auprès des membres. Il s'agit d'une démarche trop laborieuse dans le cadre de ce mémoire, car elle compromettrait l'échéancier du projet et mènerait nécessairement à une analyse trop superficielle. Par contre, il s'agit d'une avenue qui devrait être prise en considération dans la poursuite d'une étude semblable plus élaborée.

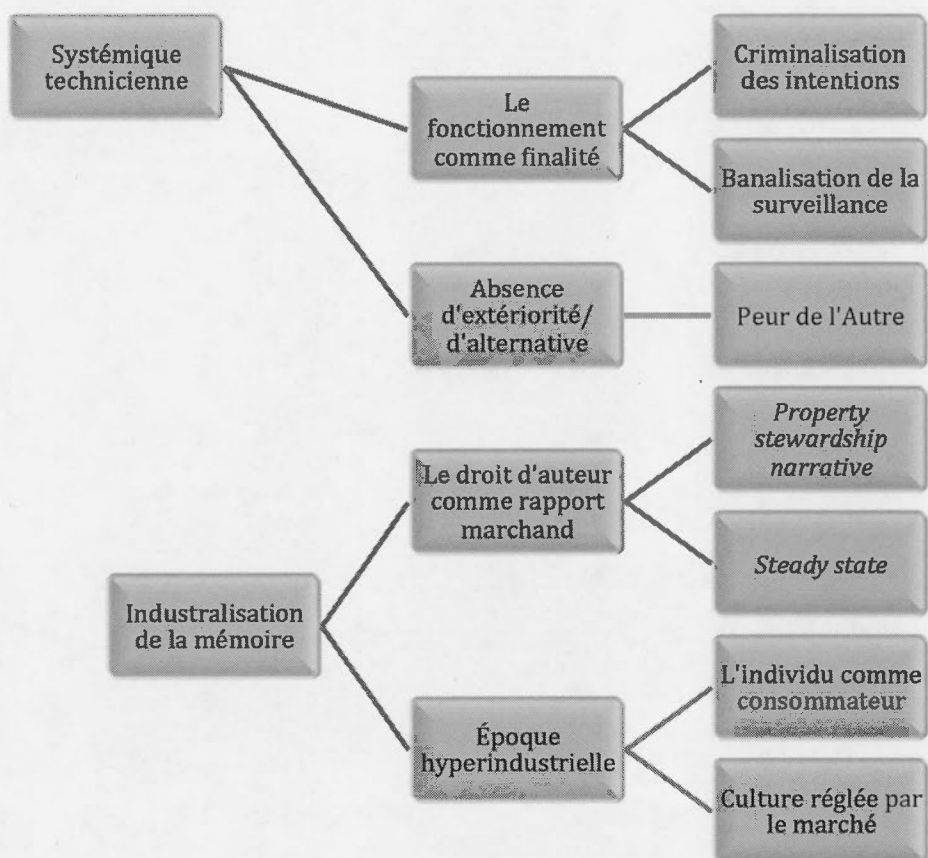
3.3.2 L'analyse par catégories conceptualisantes

Selon Paillé et Mucchielli (2008), l'analyse à l'aide des catégories conceptualisantes permet au chercheur « [d'] aborder conceptuellement son matériau de recherche avec comme objectif de qualifier les expériences, les interactions et les logiques selon une

perspective théorisante. » L'emploi de cette méthode d'analyse permet d'aller au-delà d'un regroupement et d'une classification thématiques des données. Elle porte en elle la phase d'opérationnalisation conceptuelle et permet donc d'accéder plus directement au sens, tel qu'interprété par le chercheur. Elle se positionne comme un pont dynamique entre le cadre théorique et le terrain de recherche :

La catégorisation touche donc une configuration de phénomènes et elle est porteuse de sens, et le sens est toujours une affaire de mise en relation. C'est pourquoi l'analyse doit être imprégnée de la totalité du corpus et de ses conditions de recueil. Et c'est pourquoi, aussi, une catégorisation ne peut pas ne pas être ancrée dans le terrain (*grounded*) (Paillé et Mucchielli, 2008).

Les auteurs insistent ainsi sur l'importance de ne pas aborder les catégories comme une synthèse théorique que l'on forcerait sur le terrain dans un mouvement unidirectionnel. Ils admettent que certaines recherches miseront sur une interprétation fournie par des leviers théoriques forts, mais du même souffle envisagent une issue sclérosée à l'analyse : « Du moment que ce système conditionne parfois jusqu'aux moindres décisions de classer telle ou telle information dans telle ou telle rubrique, il reste peu d'opérations innovantes d'analyse au moment de l'étude du matériau. » Nous devons ici être limpides quant à nos intentions : cette recherche ne sera pas ancrée dans une démarche strictement inductive. C'est à partir des concepts de notre cadre théorique que nous échafaudons notre analyse de discours. Néanmoins, il n'est pas question non plus de construire une grille d'analyse rigide. La catégorie conceptualisante est un outil dynamique qui a été enrichie et transformée par induction tout au long de la construction de cette recherche. Les catégories conceptuelles utilisées pour l'analyse sont synthétisées dans cette arborescence :



3.4 Mode de transposition des données

Chaque texte sélectionné a été divisé en une série d'énoncés destinés à être classés et marqués dans la grille d'analyse. Dans le but de consolider notre hybridation des analyses par catégories conceptualisantes et de discours idéologique, nous avons travaillé simultanément avec un procédé de marquage et d'identification des structures idéologiques selon les six thèmes de Van Dijk ainsi qu'avec un classement des énoncés à l'intérieur de l'arborescence des catégories conceptuelles.

Considérant que le but de ce travail est de cerner les particularités du rapport à la culture imbriqué dans le discours entourant la refonte de la loi sur le droit d'auteur et s'inscrivant dans un rapport potentiel de domination des industries culturelles, nous estimons que la démarche combinée et l'outil d'analyse hybride que nous avons développés sont adaptés à l'étude et l'analyse adéquate des données.

CHAPITRE IV

ANALYSE DE DISCOURS

Dans ce chapitre, nous analyserons les discours de tous les groupes présentés précédemment, selon les critères d'analyse critique de discours idéologique également précités. Notre analyse portera sur les enjeux principaux du projet de loi, soit ceux que nous avons relevés le plus fréquemment lors de notre lecture des mémoires : mesures de protection technique et clauses anticontournement, responsabilisation des fournisseurs d'accès Internet (FAI), contenu non commercial généré par l'utilisateur (clause YouTube), ainsi que les modalités de reproduction de documents numériques pour les étudiants et les institutions scolaires.

4.1 Production

4.1.1 Créateurs et ayants droit

Ole se présente comme un éditeur de musique d'importance, « une société 100% canadienne » prospère et reconnue à l'échelle internationale : « notre musique a été en tête de nombreux hit-parades » (Ole, 2010). La Coalition des ayants droit musicaux sur Internet (CAMI)⁴ et le Creator's Copyright Coalition (CCC)⁵ sont pour

⁴ Les associations professionnelles représentées par la CAMI sont : L'Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ), l'Association des professionnels de l'édition musicale (APEM), la Guilde des musiciens et musiciennes du Québec (GMMQ), la Société professionnelle des auteurs et des compositeurs du Québec (SPACQ) et l'Union des artistes (UDA).

leur part des regroupements de sociétés de gestions de droits d'auteur et d'associations professionnelles qui se disent « représenter », « défendre » et « protéger » les intérêts des créateurs.

Les acteurs de ce secteur soutiennent que le cadre fourni par la loi proposée déséquilibre les « intérêts entre les parties prenantes » et menace la survie de leur besoin principal, soit un *marché* qui « fonctionne » :

La seule chose dont nous avons besoin est un marché. Un marché existe lorsqu'un vendeur disposé à vendre et un acheteur disposé à acheter sont libres de négocier la vente de produits ou de services. Lorsque l'acheteur peut se procurer le produit sans payer, il n'y a pas de négociations (sic) – le marché ne fonctionne pas. Pour les créateurs de musique, l'Internet est essentiellement un marché inopérant. [...] Nous n'avons pas besoin de rafistolages superflus pour l'application du droit d'auteur – nous avons besoin d'un marché. Ole, 2010

Ainsi, le marché créerait un équilibre entre acheteurs et vendeurs au sein de l'industrie musicale, mais cet équilibre a été perturbé par l'arrivée des technologies numériques permettant à certains utilisateurs de se procurer de la musique sans se

Les collectifs de droits d'auteurs qu'elle représente sont : ARTISTI, la Société du droit de reproduction des auteurs, compositeurs et éditeurs au Canada (SODRAC), la Société canadienne des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SOCAN) et la Société de gestion collective des droits des producteurs de phonogrammes et vidéogrammes du Québec (SOPROQ).

⁵ Les membres du CCC sont : l'Alliance of Canadian Cinema, Television and Radio Artists (ACTRA) l'American Federation of Musicians (AFM), la Canadian Actors' Equity Association (CAEA), le Front des Artistes Canadiens (FAC), le CAR/FAC Collective, la Canadian Association of Photographers and Illustrators in Communications (CAPIC), le Canadian Music Centre (CMC), la Canadian League of Composers, Directors Guild of Canada (DGC), la Guild of Canadian Film Composers (GCFC), la League of Canadian Poets, la Literary Translators Association of Canada, la Playwrights' Guild of Canada, la Periodical Writers' Association (PWAC), Professional Photographers of Canada, la SOCAN, la Songwriters Association of Canada (SAC), la Writers Guild of Canada et la Writers Union of Canada (TWUC).

soustraire à l'échange marchand. Jusqu'ici le droit d'auteur canadien n'aurait pas su permettre aux créateurs d'intégrer complètement et de manière lucrative ce marché, qu'ils considèrent donc *inopérant*. Cette situation est source d'une « énorme injustice (Coalition des ayants droit musicaux sur Internet » (CAMI), 2010), les créateurs et ayants droit réclament « la correction d'un défaut fondamental de la politique proprement dite [du projet de loi C-32] » (CAMI, 2010).

Dans le même ordre d'idées, le groupe des créateurs est relativement homogène quant à son antagonisme marqué envers les fournisseurs d'accès Internet. Une part significative de leur discours repose sur la victimisation des créateurs qui en pâtiraient en raison du caractère *injuste* du projet de loi. Ce dernier favoriserait unilatéralement les entreprises du secteur de la diffusion : « [La politique actuelle] permet aux systèmes de distribution de se développer aux dépens des créateurs de contenu. [...] Le véritable potentiel de l'économie digitale ne sera jamais réalisé jusqu'à ce que cette injustice soit redressée. [...] Le moment est venu d'assurer la mise en place d'un cadre permettant une rémunération juste des créateurs » (Ole, 2010). Ainsi, ce « défaut fondamental » à la base de la législation entraîne, d'une part, l'affaiblissement des créateurs de contenu affectés par des pertes de revenus, et d'autre part, avantage les distributeurs qui bénéficient d'une hausse croissante de leurs revenus, la *protection légale* dont ils bénéficient ne leur offrant aucune « motivation pour payer les parties qui créent le contenu » (Ole, 2010). En sommes, pour Ole, ce sont les FAI qui empochent les revenus supplémentaires que permettent de générer les nouvelles possibilités – entendre les nouveaux marchés – induites par le numérique, au détriment des artistes.

Plus encore, Ole et la CAMI affermissent l'altérité de la position adverse en consolidant le rapprochement entre la piraterie et les FAI. Ces derniers sont « les principaux bénéficiaires du phénomène des échanges illicites de fichiers musicaux »

(CAMI, 2010) Ainsi, par association, les canaux de distribution sont complices du *mal* qui afflige et pervertit le *marché* culturel dans un contexte numérique, et ce toujours sous le couvert de la loi :

Cela revient à une protection accrue du gouvernement pour le modèle de fonctionnement des FAI qui consiste à monétiser le piratage à leur avantage. [...] Du fait que les principaux complices et facilitateurs du piratage sont à l'abri de toute responsabilité, les œuvres peuvent être obtenues, vendues ou consommées sans qu'aucun paiement ne soit fait à leur créateur (Ole, 2010).

Selon eux, le droit d'auteur repose sur le *droit* des auteurs à être rémunérés de manière *juste* : « Nos droits sont ce qui constitue la base légale à partir de laquelle nous pouvons négocier un paiement pour l'usage de notre musique » (Ole, 2010) ; et ce, *face* aux entreprises de distribution et, par association, aux pirates : « Ce droit n'est pas applicable à l'égard des consommateurs et, à moins qu'il ne soit applicable à l'égard des intermédiaires dans la chaîne du piratage numérique, il est essentiellement inutile. » (Ole, 2010). Pour Ole, les sources du numérique ne sont toujours par réparties équitablement du point de vue des créateurs de contenu : « Les FAI ont bâti un commerce très lucratif et font payer le contenu non autorisé en facturant leurs clients pour la largeur de bande qu'ils utilisent pour accéder illégalement à des médias. [...] Ce qui est à l'heure actuelle un marché clandestin » (Ole, 2010). : « La législation peut servir à rendre ce commerce clandestin légitime et toutes les parties prenantes seraient gagnantes » (Ole, 2010). La loi est le *moyen* de responsabiliser les FAI et, de fait, ramener un marché qui *fonctionne, bien*.

Le *pouvoir* de ces groupes repose principalement sur deux mécanismes de rémunération : le droit de reproduction mécanique et de diffusion et la redevance pour copie privée. Selon les titulaires de droits ces mécanismes risquent d'être compromis, voire « détruits » par la législation proposée. D'un côté, on juge que la distribution

numérique des contenus prive les artistes d'une part importante de leurs revenus et de l'autre côté, la nouvelle loi n'arrive pas à « rectifier, amoindrir, compenser, cette perte de contrôle du milieu musical sur son propre avenir » (CAMI, 2010), dans le but « d'assurer une rémunération un tant soit peu adéquate des créateurs et des détenteurs de droits » (Ole, 2010).

Dans sa stratégie de revendication des royautés, les ayants droit se tournent également vers une autre source : le consommateur. Il leur apparaît évident que le consommateur qui *copie* une « œuvre de l'esprit » sur son enregistreur audionumérique le fait, en ce moment, de manière *injuste*, voire illégale, car aucune redevance n'a été payée au moment de l'achat de cet appareil. L'argument est basé sur la mise en parallèle de l'enregistreur audionumérique et du CD vierge, support sur lequel un pourcentage des ventes est redistribué aux créateurs (droit de reproduction mécanique) : « Pourquoi le gouvernement croit-il que les ayants droit méritent une rémunération si quelqu'un copie leurs chansons sur un CD vierge et non dans le cas de chansons copiées sur un iPod ? » (CAMI, 2010). La stratégie proposée serait de considérer les lecteurs audionumériques comme des supports d'enregistrement, donc tributaires du même système redevances (taxe) que celui du disque. L'opposition avec le consommateur est toutefois moins frontale puisqu'il « n'a jamais été l'intention des créateurs de contenu, des éditeurs, des interprètes et des producteurs de poursuivre leurs clientèles ». Il semble que *la clientèle* soit fondamentalement vertueuse quoique mal informée : « Les consommateurs méritent de savoir que les copies privées qu'ils effectuent sont légales. Quant aux créateurs de contenu, ils méritent d'être dédommagés pour cette activité » (CAMI, 2010). Forcément, « l'éducation des consommateurs » représente, pour les créateurs, un objectif de premier plan « que la loi doit poursuivre de manière concertée avec l'industrie musicale canadienne » (CAMI, 2010).

Enfin, la disposition du projet de loi concernant le contenu généré par l'utilisateur (surnommée clause YouTube) pose un souci considérable aux ayants droit, encore une fois en raison de son caractère profondément « injuste ». En permettant au « consommateur » de créer une nouvelle œuvre à partir d'une œuvre existante protégée, puis de la distribuer via des plateformes Web, dont YouTube en est certainement l'exemple le plus probant, entraînant la « perte de contrôle quasi totale des œuvres par leurs auteurs ». Il s'agirait là d'un autre agent destructeur du *marché de l'œuvre*, dont l'utilisateur lui-même serait la cause :

Il n'y a aucune exigence quant à l'utilisation transformatrice ou équitable. Cela n'est pas juste. Toute personne peut considérablement nuire au marché d'une œuvre. Dans l'ensemble, le marché des œuvres et les nouvelles œuvres pourraient être tout à fait détruits. Cela n'est pas juste. (CAMI, 2010)

De surcroît, la loi C-32 saboterait, ici encore, une source potentielle de revenus pour les ayants droit, tout en privilégiant les intermédiaires commerciaux, tels que YouTube : « Des distributeurs commerciaux qui profitent de cette mesure seront alors exempts de toute obligation de rémunérer les créateurs des œuvres ainsi utilisées. Cela non plus n'est pas juste » (CAMI, 2010).

4.1.2 *Producteurs et travailleurs du secteur de la production*

L'Alliance internationale des employés de la scène (AIEST) se décrit comme le syndicat qui « représente les travailleurs de l'industrie canadienne du spectacle » (Alliance internationale des employés de la scène (AIEST), 2011), qu'ils soient coordonnateurs de production, décorateurs, costumiers, rédacteurs, caméramans, machinistes, peintres-décorateurs, transporteurs ou constructeurs de décors. Dans tous les cas, il s'agit de « travailleurs autonomes qui dépendent d'un secteur d'activité en

bonne santé pour obtenir suffisamment de travail pour joindre les deux bouts » (AIEST, 2011). De son côté, l'Association des producteurs de films et de télévision du Québec (APFTQ), qui représente plus d'une centaine d'entreprises québécoises de production indépendantes, soutient que la production cinématographique et télévisuelle au Canada, en 2009-2010, a atteint « un volume global de près de 5 milliards de dollars qui est la source, directe et indirecte, de plus de 117 000 emplois équivalents temps plein » (APFTQ, 2011). À cet effet, les deux associations du domaine de la production défendent le lien entre un droit d'auteur fort et le maintien et la création d'emplois au sein de l'industrie qu'elles représentent : « protéger le droit d'auteur, afin de protéger et de créer de nouveaux emplois dans le secteur canadien du film et de la télévision » (AIEST, 2011). Pour que soient protégés et sécurisés les revenus de leurs membres, l'AIEST et l'APFTQ adoptent une position identique à celle des ayants droit, selon un raisonnement linéaire qui associe la protection des œuvres au maintien de la création, donc à la stimulation de la production et du secteur d'emploi qui y est associé.

D'entrée de jeu, les intervenants du secteur de la production insistent sur la nécessité de combattre la « piraterie », ver dans le verger de l'industrie : « Le lien néfaste entre le vol en ligne et la création d'emplois est indéniable : le vol en ligne gruge les revenus de notre secteur d'activité avec le résultat que l'on tourne moins de films et que l'on crée moins d'emplois » (AIEST, 2011). D'ailleurs, selon l'APFTQ, et reprenant la position de l'industrie américaine, le Canada est à l'heure actuelle « un paradis pour les pirates », ce qui place tous les travailleurs de son industrie culturelle dans une position précaire et viole les droits fondamentaux des ayants droit :

Peut-être que cette nouvelle façon de consommer du contenu culturel ne peut être stoppée, mais nous considérons qu'il est du devoir du gouvernement d'offrir aux ayants droit un pays respectueux de leurs

droits. Il faut donc faire en sorte que cette façon de consommer devienne marginale (APFTQ, 2011).

On insiste aussi sur la façon dont le projet de loi, en voulant favoriser les consommateurs, serait à même de faire glisser « certains actes accomplis par les consommateurs » (APFTQ, 2011) (la mise à disposition et le téléchargement) du côté légal, alors qu'il s'agit d'actions relevant du piratage individuel : « À première vue, il est clair que tous les actes accomplis individuellement par les pirates sont illégaux » (APFTQ, 2011). Ces actes de reproduction combinés et effectués par une grande quantité d'utilisateurs font du piratage individuel un *piratage de masse* légalisé en vertu de la loi C-32. Ainsi, la frontière entre consommateur et pirate est plutôt mince, voire inexistante. Les actes de reproduction sont *essentiellement* des actes de piraterie potentiellement avalisés par une loi en faveur du consommateur.

L'une des mesures à la disposition du gouvernement pour ramener un équilibre et une justice dans la situation est, ici encore, de contraindre la responsabilisation des fournisseurs de service Internet. L'APFTQ soutient que ces derniers tirent des revenus importants du piratage de masse et sont donc redevables aux créateurs. C'est pourquoi les fournisseurs d'accès devraient être dans l'obligation de *surveiller*, de *rapporter* - « La LDA doit prévoir une obligation de surveillance et de rapport sur le piratage de masse » (APFTQ, 2011) - et, selon l'AIEST, de *sanctionner* certaines activités des utilisateurs jugées inappropriées par les ayants droit : « les forcer, par exemple, à bloquer l'accès aux sites illégaux » (AIEST, 2011).

Un autre enjeu qui retient l'attention de ces deux groupes de pression concerne le contournement des mesures de protection technique (MPT). Ces dernières sont présentées comme la principale assise du pouvoir (*ressource*) des ayants droit, donc par association de leurs membres, en ce qu'elles constituent l'unique rempart entre l'œuvre et son utilisation abusive par le consommateur. C'est pourquoi, du côté de

l'APFTQ, on considère « que toutes les mesures de protection technique ne devraient *jamais* pouvoir être contournées légalement », car il s'agit d'un « droit numérique de protection » (2011). En outre, selon l'Aiest, « permettre que l'on puisse invalider les mesures de protection technologiques à des fins privées ou autres fins licites pourrait saper complètement [certains] plans d'affaires » (2011). Puisque ces mesures permettent un contrôle des actions du consommateur, elles constituent « la base de nombreux nouveaux modèles d'affaires numériques » (2011) à l'avenir incertain si le contournement est rendu légal. Si le gouvernement porte une telle atteinte à ce *marché*, l'APFTQ se demande « comment exploiter dans le monde numérique alors ? » (2011). Bref, on fait encore face à la potentielle destruction du marché des œuvres qui, ici, s'appuie sur le monolithisme des mesures de protection technique.

Finalement, comme les ayants droit, les acteurs du secteur de la production exigent le retrait de la « clause YouTube », l'exception visant à autoriser la diffusion de contenu non commercial généré par l'utilisateur, car elle « n'existe nulle part au monde », permettrait « une appropriation générale de contenu sans égards aux droits moraux » et « ouvre la porte à de l'abus » (APFTQ, 2011). Une telle exception n'est pas envisageable, car elle pose préjudice aux créateurs à moins de faire la preuve que les actes « n'aient pas d'effets adverses sur le marché pour la production originale » (Aiest, 2011).

4.2 Distribution

4.2.1 Marchands, FAI et diffuseurs

À l'opposé du spectre se retrouve ce que nous avons désigné comme le secteur de la distribution, principalement composé de marchands et de commerçants, de

fournisseurs d'accès Internet et de diffuseurs. La Business Coalition for Balanced Copyright (BCBC) se présente comme « une coalition des principales organisations et sociétés canadiennes du domaine des communications, de la vente au détail, d'Internet et de la technologie » (Business Coalition for Balanced Copyright (BCBC), 2011). Elle a été constituée spécialement pour « donner à ses membres le moyen de participer aux consultations publiques portant sur la réforme du droit d'auteur au Canada ». Pour sa part, le Conseil canadien du commerce de détail (CCCCD) « est un chef de file dans l'évolution et la protection des intérêts de l'industrie du commerce de détail au Canada » (Conseil canadien du commerce de détail (CCCCD), 2011). De part et d'autre, on constate une emphase portée sur les bienfaits qu'apportent les activités leurs membres aux Canadiens : « Les membres de la BCBC ont investi à eux tous plusieurs milliards de dollars dans le but de mettre au point des services et produits novateurs et de les diffuser aux Canadiens ». Ou même carrément défenseurs du bien public national : « Les détaillants constituent les meilleurs représentants et mandateurs des intérêts publics, car les bons détaillants le sont justement parce qu'ils comprennent les besoins et souhaits du public » (CCCCD, 2011). Astral Media⁶, une entreprise majeure dans le domaine de la radiodiffusion chez nous, se décrit comme « une compagnie qui emploie 2 800 personnes à travers le Canada au sein de ses stations de télévision, de radio et d'affichage extérieur ». La position des fournisseurs Internet est ici représentée par deux géants du secteur au Canada : Shaw Communications et Rogers Communications. La première entreprise se décrit comme un « créateur *et* distributeur » offrant un éventail de services dont « la télévision par satellite et par câble, l'accès Internet haute vitesse, la téléphonie résidentielle et la radiodiffusion », alors que la seconde, tout en mentionnant qu'elle exerce les mêmes

⁶ Il est à noter que, depuis la tenue de ces audiences, Astral Media a été acheté par Bell. Plus précisément, l'entente a été conclue le 5 juillet 2013 au coût de 3,2 milliards \$, suite à l'aval du Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications (CRTC).

services que ceux tout juste énumérés, insiste sur le fait qu'elle « fait preuve d'innovation en matière de médias numériques. »

Alors que la position des créateurs et ayants droit s'affirmait de manière plutôt monolithique et en opposition marquée avec d'autres groupes *mal intentionnés* (pirates et FAI), les acteurs du secteur de la distribution se posent plutôt en médiateurs :

Les autres intéressés affirment souvent que les intérêts des consommateurs sont opposés à ceux des créateurs, mais la BCBC s'est toujours efforcée d'adopter une position médiane qui permette de répondre aux attentes des consommateurs, tout en assurant aux créateurs l'existence d'un marché économique licite dans lequel introduire leurs créations.

On peut facilement imaginer que dans un cas comme dans l'autre il serait de toute façon assez mal vu d'adopter une position hostile à la *création*, malgré l'hégémonie des arguments de marché (il s'agit là d'un point que nous approfondirons dans le prochain chapitre). Les radiodiffuseurs se présentent d'ailleurs comme « un maillon essentiel » de la culture nationale : « Nous croyons en la culture canadienne et québécoise, en ses talents et travaillons directement avec les artistes d'ici afin de promouvoir le développement de leur carrière. » (Astral, 2011). Ils estiment que c'est cette « relation symbiotique unique qui caractérise le lien existant entre les industries de la radio et de la musique depuis des décennies. » (Astral, 2011).

Sous ce rapport, l'argument fédérateur qui cimente la rhétorique des marchands, des diffuseurs et des FAI est dirigé vers *l'innovation*. Éviter à tout prix d'entraver l'innovation devrait être le principal guide de la réforme du droit d'auteur, afin que celui-ci puisse « prendre en compte les intérêts de tous les Canadiens – depuis les créateurs de contenu jusqu'au consommateurs finaux. » (BCBC, 2011). Le

radiodiffuseur Newcap se dit littéralement « en faveur de l'innovation » et Astral Media estime que la prolifération des demandes de redevances par les sociétés de gestion collective a pour conséquence d'affecter « la capacité des entreprises canadiennes à mettre en place des plans d'affaires réalistes, d'investir dans de nouveaux *modèles d'affaires* et d'offrir aux Canadiens des produits *innovateurs* qui prospèrent pourtant dans les pays voisins. » (Astral, 2011).

Du côté des marchands, les deux groupes prônent la possibilité de contournement des MPT dans les cas de contrôle de l'accès à des fins d'utilisation personnelle : « des mesures de technique de protection trop strictes nuisent à la créativité artistique, à l'innovation, ainsi qu'au commerce du détail et au commerce en général. » (BCBC, 2011). De plus, dans un contexte de développement des techniques d'hébergement dans les nuages (*clouds*), les distributeurs demandent de clarifier l'exemption faisant en sorte que les fournisseurs de stockage à distance ne violent pas les règles du droit d'auteur lorsqu'ils transmettent les fichiers entreposés aux utilisateurs autorisés à y avoir accès, par exemple, un fichier musical qui aurait été acheté légalement auquel l'utilisateur tente d'accéder à partir de différents appareils. Une exemption de responsabilité claire « supprimerait toute confusion et favoriserait l'innovation » et selon la BCBC, il s'agit d'une occasion pour le législateur de « faire disparaître cette incertitude pour favoriser les consommateurs et l'innovation » (2011). Même son de cloche chez les FAI qui en appellent d'une clarification de l'exemption d'hébergement qui, en raison de son ambiguïté, aurait « pour conséquence de freiner l'innovation » (Rogers, 2012), alors que le but du gouvernement devrait être d'assurer « que la capacité des consommateurs à utiliser les technologies innovatrices ne soit pas remise en cause. » (Shaw, 2012).

En outre, au sujet de la proposition d'une redevance qui serait greffée au prix de vente des appareils mobiles munis d'une mémoire numérique, les marchands se

réjouissent qu'elle ait été rejetée par le gouvernement dans sa proposition, car il s'agit d'une idée « régressive » et « anti-innovatrice » (BCBC, 2011) qui « aurait des répercussions dévastatrices sur l'économie » (CCCD, 2011).

Finalement, au sujet de la « clause YouTube » tant décriée par les artistes, la BCBC la désigne plutôt sous le nom d'« exception pour le contenu *novateur* créé par les utilisateurs » et « appuie cette exception novatrice et favorable aux consommateurs » (2011). Dans un même ordre d'idées, même si elle admet que la loi sur le droit d'auteur se doit « d'offrir aux créateurs les outils dont ils ont besoin pour livrer un contenu de façon sécuritaire à leurs publics », Shaw Communications soutient du même souffle que la législation doit aussi permettre « à leurs consommateurs de profiter légalement du côté *pratique et souple* de l'ère numérique » (2012). C'est pourquoi il serait, selon les FAI, peu souhaitable, au nom de l'innovation et de la « neutralité technologique », de réglementer de manière trop stricte l'utilisation du Web, ce qui entraînerait des « restrictions involontaires sur les droits des Canadiens d'utiliser la nouvelle technologie » (Shaw, 2012). Ceci amène également les FAI à en appeler de leur passivité en tant qu'intermédiaire pour désavouer la responsabilité que leur attribuent les ayants droit relativement au téléchargement illégal. Sans interpellier les créateurs ou les sociétés de gestion collective de manière directe, Shaw et Rogers sont d'avis qu'ils « ne doivent pas être tenus responsables lorsque leurs installations sont utilisées par d'autres d'une façon qui viole le droit d'auteur » (Shaw, 2012).

4.3 Consommation

4.3.1 Consommateurs

L'Union des consommateurs (UDC) est une organisation à but non lucratif regroupant les Associations coopératives d'économie familiale (ACEF), l'Association

des consommateurs pour la qualité dans la construction (ACQC), ainsi que des membres individuels. L'UDC énonce de manière claire sa mission et ses valeurs comme étant la représentation et la défense des droits des consommateurs dans une perspective de « solidarité, [d]'équité et [de] justice sociale, ainsi que [d]'amélioration des conditions de vie des consommateurs aux plans économique, social, politique et environnemental » (2011). Pour parvenir à ses fins, l'Union s'est dotée d'une « expertise pointue dans certains secteurs d'intervention, notamment par ses travaux de recherche sur les nouvelles problématiques auxquelles les consommateurs doivent faire face » (2011).

Le discours de défense du consommateur se consolide notamment en opposition aux acteurs du secteur de la production. Tout d'abord en affirmant que des mesures de protection trop strictes risquent ironiquement de produire l'effet inverse de celui attendu et réclamé par les titulaires de droits d'auteurs, c'est-à-dire la diminution du téléchargement illégal. Selon l'UDC, les ayants droit seraient même les artisans de leur propre malheur en allant « jusqu'à pousser les consommateurs à chercher à se procurer auprès de sources non autorisées des œuvres qu'ils auraient été prêts à acquérir par les voies traditionnelles qu'ils boudent en raison des restrictions abusives qui leur sont imposées » (2011). On insiste même sur un point qui n'avait été abordé par aucun des partis jusqu'ici, soit la capacité des « consommateurs » à reconnaître la « valeur de la création », celle-ci ayant été prouvée par des récents exemples fructueux de modèles laissant à l'acheteur le loisir de choisir lui-même le montant versé pour l'achat d'un album (Radiohead, *Misteur Valaire*), prouvant que les « utilisateurs, dans la grande majorité, sont prêts à déboursier pour soutenir les créateurs » (Union des consommateurs (UDC), 2011). En second lieu, l'Union des consommateurs s'en prend aux producteurs et aux travailleurs du secteur de la production en s'opposant au principe selon lequel les mesures de protection techniques renforcées permettent de protéger des modèles d'affaires innovateurs,

Netflix pour n'en nommer qu'un. Le débat sur ce sujet serait d'office un non-lieu selon l'UDC, puisque « la loi sur le droit d'auteur n'a pas pour objet de protéger des modèles d'affaires, mais bien de conférer aux auteurs certains droits et obligations, tout en assurant un équilibre entre ces droits et ceux du public » (UDC, 2011).

Comme pour l'ensemble des autres groupes, les mesures techniques de protection et leur contournement représentent un enjeu central pour l'UDC. L'organisation y consacre d'ailleurs une section spécifique et étoffée de son mémoire. Là où le bât blesse, c'est au niveau du contrôle de l'*accès* aux œuvres par l'interdiction du contournement des mesures de protection technique. Une telle protection juridique *au dessus* de la protection technique reviendrait à donner aux auteurs un contrôle supplémentaire et sans précédent sur leurs œuvres et ce, aux dépens des utilisateurs :

Le droit d'accès [aux œuvres] devient illusoire et peut être nié à l'utilisateur si le titulaire des droits d'auteur met en place des mesures techniques de protection qui contrôlent l'accès aux œuvres et restreignent ou empêchent l'exercice de ce droit d'accès. (UDC, 2011)

L'UDC souligne, à cet effet, qu'il s'agirait avec cette mesure supplémentaire d'une tentative du gouvernement canadien de calquer partiellement le modèle américain, attitude qui nécessite « la plus grande prudence », considérant que les deux types de législation sont fort différents. L'Union tentera plutôt d'associer les intérêts des consommateurs canadiens à ceux de pays n'ayant « pas intégré dans leur législation de protection pour les mesures techniques qui ont pour objet de contrôler l'accès aux œuvres » (UDC, 2011), tels le Japon, la Slovaquie, la Suède, la Finlande, le Danemark, le Mexique et la Chine. L'UDC pointe par le fait même que certains de ces pays sont « parmi les plus importants partenaires commerciaux du Canada » (2011).

La notion d'*accès* est également récurrente en ce qui a trait au contenu non commercial généré par l'utilisateur. Selon la position de l'Union, puisque l'Internet permet une diffusion de contenu inégalée, l'accès à ce contenu ne devrait corrélativement pas être entravé. Il importe donc de légaliser ces pratiques répandues, socialement admises et supportées par le marché qui permettent de créer, diffuser et consommer en toute liberté : « Si les technologies et les pratiques actuelles ont pour effet de permettre une diffusion sans précédent des œuvres créatives, il serait absurde de tenter, par le biais d'une loi qui vise justement une large diffusion, de poser quelque frein à ces possibilités d'accès phénoménales » (UDC, 2011).

Cette perception est supportée par un pilier fondamental du discours de l'Union des consommateurs : la *neutralité d'Internet*. Celle-ci désigne, à l'image du marché, une approche non interventionniste, nous reviendrons sur cet aspect dans le chapitre suivant. Partant de ce principe, les utilisateurs détiennent actuellement le contrôle d'Internet en tant que plateforme *fluide* où circulent librement les contenus : « Une telle obligation nous amène inévitablement à nous interroger à l'atteinte qui, du fait du blocage de services sur des réseaux, serait faite à la liberté d'expression, protégée par la Charte canadienne des droits et libertés, et de façon plus générale à la neutralité d'Internet, qu'il nous semble essentiel de garantir » (UDC, 2011). Il serait donc illogique et dévastateur, autant à un niveau social qu'économique (« des frais pour les consommateurs » qui ne profitent pas aux artistes) d'exiger des fournisseurs d'accès Internet une démarche interventionniste qui porterait atteinte à cette neutralité : « Ce type d'approche aurait pour effets prévisibles de limiter la circulation des œuvres, de mettre en péril la neutralité d'Internet et la liberté d'expression, d'entraîner des frais pour les consommateurs, sans que ces sommes ne profitent jamais aux créateurs [...] » (UDC, 2011).

4.4 Éducation

4.4.1 *Professeurs et étudiants*

L'Association canadienne des professeures et professeurs d'université (ACPPU) compte plus de 65 000 membres issus « du corps professoral et du personnel général » de quelque 120 universités et collèges au Canada. Elle se donne comme mandat « [d']améliorer la qualité et l'accessibilité de l'enseignement postsecondaire et [de] défendre la liberté académique » (Association canadienne des professeures et professeurs d'université (ACPPU), 2011). L'autre groupe que nous avons sélectionné en tant que représentant du secteur de l'éducation est la Fédération canadienne des associations foyer-école (FCAFE) qui « défend les intérêts des étudiants canadiens depuis plus d'un siècle » par la promotion « d'une éducation bénéfique dynamique pour le bénéfice de tous les étudiants » (Fédération canadienne des associations foyer-école (FCAFE), 2011). Dans le cadre du débat entourant la question du droit d'auteur, la FCAFE joint sa voix à celles de la Fédération canadienne des enseignants et enseignantes, de l'Association canadienne des commissions/conseils scolaires, de l'Association des Universités et collèges du Canada, de l'Association des collèges communautaires du Canada et du Consortium du droit d'auteur du conseil des ministres de l'Éducation.

Tout d'abord, on remarque ici que la matérialisation de l'opposant est, bien que peu marquée, dirigée vers les sociétés de gestion de droit d'auteur, plus précisément Access Copyright : « Les sociétés de gestion ne devraient pas étendre leurs activités de façon démesurée » (FCAFE, 2011). Les professeurs et étudiants se braquent devant la perspective d'accroissement des frais pour la reproduction de documents et de la protection accrue des documents numériques à l'aide des mesures de protection technique : « Nous n'appuyons pas les restrictions qui limiteraient les techniques et

les méthodes pédagogiques et demandons par conséquent que le projet de loi ne vienne pas limiter les modalités de l'apprentissage en imposant une réglementation trop stricte » (FCAFE, 2011). On demande donc que soit ajoutée de manière limpide aux exceptions concernant l'utilisation équitable la permission de reproduire des documents numériques accessibles lorsque le but est de les distribuer en classe, autrement

[...] Il se pourrait que cette distinction ait pour effet d'écarter de nombreux documents éducatifs qui pourraient offrir des avantages importants d'ordre économique, social et culturel et de compromettre le résultat souhaité avec la modification visant à faire de l'éducation une fin reconnue en matière d'utilisation équitable. FCAFE, 2011

Ainsi, les deux regroupements évoquent les mêmes idées pour défendre leur position, par ailleurs semblables à celles soutenues par les consommateurs, soit : l'*accès* favorise l'accroissement des *connaissances*, l'*innovation*, donc l'*avancement socioéconomique et culturel* du Canada : « En autorisant les titulaires du droit d'auteur à empêcher la reproduction d'œuvres à des fins telles que l'utilisation équitable, le projet de loi C-32 anéantit un droit fondamental conféré par la loi et essentiel à la liberté d'expression, à la réalisation de travaux scientifiques et au processus d'apprentissage » (ACPPU, 2011). En outre, l'interdiction de contourner les MPT, que les acteurs du secteur de l'éducation nomment « verrous numériques », est un « désastre », car elle a pour conséquence, notamment « d'entraver la recherche, l'éducation et, de façon générale, le progrès socioéconomique » (ACPPU, 2011).

Même si l'argument qui est mis de l'avant est principalement ancré dans les principes qui viennent d'être énumérés, notons que le choix des termes employés reste teinté des formules propres aux principes d'économie de marché :

Les nouvelles dispositions du droit d'auteur établissent le cadre juridique nécessaire à l'apprentissage à l'ère du numérique et renforce, ce faisant, l'avantage *compétitif* que possède le Canada pour ce qui est de l'apprentissage en ligne et du développement des capacités de ses citoyens. FCAFE, 2011

Limiter l'accès aux documents par des obstacles *déraisonnables*, qu'ils soient d'ordre juridique, économique ou technologique, nuit à l'*élargissement* des connaissances et à la *prospérité* du Canada. ACPPU, 2011

Bref, on en appelle, chez les acteurs du secteur de l'éducation, comme chez les FAI et les consommateurs, au respect du principe de « neutralité technologique » qui « facilitera de nouveaux modèles d'enseignement » (FCAFE, 2011), car toute entrave à ce principe de neutralité « limite les techniques et les méthodes pédagogiques » (FCAFE, 2011).

4.4.2 *Conservateurs, archivistes et bibliothécaires*

Le Conseil canadien des archives (CCA) est un organisme sans but lucratif créé « à la suite d'efforts du gouvernement fédéral et des provinces pour encourager et faciliter l'évolution d'un système archivistique au Canada » (Conseil canadien des archives (CCA), 2011). L'Association pour l'avancement des sciences et des techniques de la documentation (ASTED) se présente, pour sa part, comme « une association professionnelle nationale culturelle et scientifique sans but lucratif » (L'Association pour l'avancement des sciences et des techniques de la documentation (ASTED), 2011). Elle est constituée de professionnels issus du milieu des services d'information documentaire et « dédiée à l'avancement des sciences et des techniques de la documentation par la mise en commun de l'expertise de ses membres [...] et les liens qu'elle maintient autant avec des organismes du milieu [...] qu'avec la société en général » (ASTED, 2011).

L'un des enjeux de premier plan pour le CCA en est un qui n'a été soulevé par aucun groupe jusqu'ici : celui des œuvres orphelines. Ces dernières n'étant attribuables à aucun auteur - par exemple, une photographie faite par un amateur au début du siècle dernier - sont impossibles à protéger en vertu de la loi sur le droit d'auteur, il est donc impossible pour les archivistes de les diffuser. Le projet de loi C-32 permettrait donc l'accès aux fonds d'archives à des fins d'études privées ou de recherche. Toutefois il est toujours impossible pour les services d'archives d'utiliser « les moyens de communication électroniques modernes comme les sites Web ou l'Internet » (CCA, 2011) pour diffuser ces fonds d'archives au public canadien en raison du nombre important d'œuvres orphelines qui y sont contenues. L'impasse dans laquelle se trouvent les archivistes au niveau de la diffusion dans un contexte numérique annule ainsi de manière presque totale l'effet de la modification proposée par le gouvernement dans le projet de loi : « Ces œuvres orphelines tombent dans une « zone grise » sur l'inforoute du 21^e siècle » (CCA, 2011).

Nous constatons que, bien que cette préoccupation des archivistes leur soit propre, c'est encore ici la question de l'accès qui se trouve en amont. Le pouvoir des bibliothèques et des services d'archives et de conservation repose sur les *exceptions* inscrites dans la loi et, en ce qui concerne tous les acteurs de ce groupe, elles doivent être « consenties au bénéfice des usagers » de manière à garantir « un accès juste et *équitable* à l'ensemble de l'information documentaire imprimée et numérique » (ASTED, 2011). À cet effet, l'ASTED se place en opposition au gouvernement de manière hardie pour insister sur le fait que l'accès comme valeur devrait primer sur toute considération économique :

Si le gouvernement, comme il le prétend à répétition, désire maintenir un équilibre entre les droits de propriété intellectuelle afférents à des œuvres et une circulation générale de ces mêmes œuvres, c'est en incorporant dans sa législation des exceptions qui permettront à tous d'avoir accès à

ces œuvres, et non pas seulement à ceux et celles qui peuvent économiquement se le permettre dans le cadre d'ententes contractuelles avec des fournisseurs de documentation numérique. ASTED, 2011

Les bibliothèques contribuent à la « constitution du tissu social », assurent « un accès égal pour tous au savoir et à la culture » en plus de favoriser « la recherche et l'innovation » (ASTED, 2011). Tous ces aspects constituent un « mandat particulier que [les bibliothèques] ont le devoir de remplir en fonction de valeurs au centre desquelles trône celle de l'accès » (ASTED, 2011). C'est pourquoi, au sujet des mesures de protection technique, encore ici désignées en tant que « verrous numériques », l'ASTED en appelle d'une « flexibilité » axée sur la « libération » des richesses contenues dans les collections des bibliothèques (2011) pour faire valoir le bien-fondé du contournement des MPT lorsque l'usage de constitue pas une violation du droit d'auteur. L'argument est présenté de la même façon de la part des archivistes, c'est-à-dire que l'on met en valeur la dissémination du savoir, l'avancement de la société, ainsi que l'autonomie et la préséance que devraient avoir ces valeurs humanistes portées par les acteurs du secteur de la conservation par rapport aux intérêts et pouvoirs économiques : « Si cela exige que l'on contourne les mesures techniques de protection, comme la limitation d'accès, alors les intérêts de la préservation archivistique pour le *bien public* devraient l'emporter » (CCA, 2011).

4.5 Intellectuels et experts

Les deux intellectuels qui sont intervenus dans le cadre du projet de loi sur l'actualisation du droit d'auteur sont deux imminents experts canadiens en ce qui concerne la recherche universitaire et la publication d'ouvrages sur la question du droit d'auteur en tant que problématique élargie. Michael Geist, à qui nous avons précédemment fait référence dans ce mémoire, est professeur de droit à l'Université d'Ottawa et titulaire de la *Research Chair in Internet and E-commerce Law*. M. Geist

tient parallèlement des chroniques dans deux journaux ontariens, le Toronto Star et le Ottawa Citizen, et il a dirigé « la plus vaste recherche universitaire sur le projet de loi C-11 » (Geist, 2012) ayant mené à la publication de l'ouvrage *From Radical Extremism to Balanced Copyright : Canadian Copyright and the Digital Agenda*. Cory Doctorow est pour sa part un « expert de réputation mondiale en matière de droits d'auteurs » (2012) ayant notamment représenté l'Electronic Frontier Fondation devant l'OMPI. Il est également romancier, journaliste, chargé de cours invité à l'Open University UK et chercheur boursier en résidence à l'Université de Waterloo.

Les commentaires des deux experts portent sur le même et unique point : les mesures de protection technique et la clause anticontournement. Geist souligne que bien qu'il voit d'un bon œil la majorité des modifications à la loi proposées par C-11, le projet de loi comporte un défaut majeur et source d'une « controverse considérable » : les mesures techniques de protection, qu'il désigne lui aussi comme des verrous numériques (*digital lock*). Le professeur structure son discours de manière à mettre tout d'abord de l'avant les éléments positifs du projet de loi, soit les mesures qui vont dans le sens de l'assouplissement : l'ajout de l'éducation et de la satire aux dispositions sur l'utilisation équitable, la légalisation de plusieurs pratiques communément répandues chez les consommateurs (décalage temporel grâce à l'enregistrement, copies de sauvegarde), la distinction des violations commerciales et non commerciales lors de l'attribution des sentences, ainsi que le maintien de la politique d'avis-avis pour les FAI (contrairement à celle de l'avis-retrait demandé par les détenteurs de droits). Pourtant, l'interdiction de contourner les mesures de protection technique « trumps virtually all other rights » (Geist, 2012), c'est-à-dire qu'elle vient pratiquement annuler tous les points positifs énumérés précédemment. Geist pressent de lourdes conséquences au maintien des mesures anticontournement : elles désavantageraient [1] les personnes souffrant d'un handicap visuel, [2] les créateurs et les acteurs du secteur de l'éducation et, plus généralement, [3]

l'innovation (Geist, 2012). Pour sa part, Doctorow désigne les MPT par les termes relativement peu employés, mais plutôt évocateur de « gestion des droits numériques » (2011). Ces termes sont tout indiqués au sein de son argumentation, car la principale inquiétude de l'expert réside dans le glissement du pouvoir de gestion des créateurs sur leurs œuvres dans un contexte numérique :

Plusieurs droits cruciaux du point de vue commercial sont transférés du créateur et de l'éditeur à des sociétés qui sont de simples intermédiaires et qui n'apportent rien à l'œuvre si ce n'est de reconnaître qu'elles sont un canal de distribution monopolistique. Doctorow, 2011

Ce que Doctorow dénonce est donc le fait qu'une entreprise dont le but est *purement* marchand - puisqu'elle *n'apporte rien à l'œuvre* - puisse s'introduire dans son processus de distribution : « Les artistes et les éditeurs perdent du pouvoir de négociation lorsque leurs œuvres créatives sont artificiellement liées aux produits d'un intermédiaire » (Doctorow, 2011).

Ce que nous constatons, c'est que, comme les acteurs du secteur de l'éducation, le danger se situe pour les deux experts à un niveau d'abord économique, mais que la gravité de l'impact est ramenée à un niveau *social*, car ils y voient une menace *publique* :

Cette technologie est extrêmement dangereuse pour les artistes et l'intérêt public. [...] Les dispositions du projet de loi sur les verrous numériques n'empêcheront pas la reproduction illégale [...], mais elles continueront de fausser les marchés et d'aliéner les Canadiens de leurs biens culturels. (Doctorow, 2011)

Tous deux visent le même but et font donc la même demande que les professeurs, les étudiants, les archivistes, les bibliothécaires et les consommateurs, soit permettre le contournement des MPT : « The committee should recommend a new exception be

created by regulation before the bill takes effect that permits circumvention for non-infringing purposes » (Geist, 2012).

4.6 Gouvernement

Tel que mentionné précédemment, nous avons, pour cette partie de la recherche, observé la transcription du débat ayant eu cours à la Chambre des communes lors dépôt du projet de loi C-11 par les conservateurs. Nous nous sommes attardés uniquement aux arguments mis de l'avant par les députés du parti au pouvoir et ceux de l'opposition officielle, le Nouveau Parti Démocratique (NPD).

D'entrée de jeu, nous observons la position déterminante occupée par l'économie dans le discours des conservateurs. Il s'agit de l'élément fondateur de la refonte du projet de loi comme en témoignent les trois principes directeurs énoncés par le ministre porteur du projet, Christian Paradis :

La technologie numérique ouvre de nouveaux marchés et étend la portée des entreprises. Elle relie les gens et les idées d'une manière qui était encore impensable voilà quelques années. Lorsque les gens, les entreprises et les économies nationales créent et adoptent ces nouvelles technologies, plusieurs choses importantes se concrétisent. La productivité augmente, les innovations se multiplient et de nouveaux produits, processus et modèles d'affaires voient le jour.

La croissance de l'économie numérique au Canada dépend d'un régime de droits d'auteur clair, prévisible et juste qui appuie la créativité et l'innovation, tout en protégeant les titulaires de droits d'auteur.

L'économie mondiale demeure fragile. Ce projet de loi aidera à protéger les emplois et à en créer de nouveaux. Il suscitera l'innovation et attirera de nouveaux investissements au Canada. Il donnera aux créateurs et aux titulaires de droits les outils dont ils ont besoin pour protéger leurs

oeuvres et multiplier leurs activités commerciales. Le projet de loi établit des règles plus claires qui permettront à tous les Canadiens de participer pleinement à l'économie numérique, tant aujourd'hui que demain. (Christian Paradis, deuxième lecture du projet de loi C-11, séance du 18 octobre 2011, Initiatives ministérielles)

Le but visé ici par la refonte du droit d'auteur est d'appuyer la créativité et l'innovation dans le but de protéger les secteurs existants et de faire croître les marchés potentiels de cette nouvelle économie numérique. Ce qui est désigné comme innovation est donc ici intrinsèquement lié au développement économique, ces deux notions sont mises de l'avant simultanément comme les deux facettes d'un même argument : « Il faut regarder ici l'aspect de l'innovation. On est un leader, un chef de file dans le développement de l'économie numérique [...]. Or, un minimum de protection doit être assuré » (Paradis, 2011).

Dans ce débat, les mesures de protection technique représentent encore une fois le terrain de premier plan sur lequel se déroule l'argumentation. Le parti conservateur défend la rigidité des mesures anticontournement en s'alignant sur la position des propriétaires de droits d'auteur : « Les titulaires de droits nous ont indiqué que leurs modèles d'affaires numériques et en ligne dépendaient de la protection robuste que confèrent les serrures numériques » (Paradis, 2011). Bref, la créativité et l'innovation permettent aux artistes de multiplier les activités commerciales, donc aux Canadiens de participer à l'économie numérique en se procurant les biens culturels. Dans ce marché « qui fait toujours son œuvre » (Paradis, 2011), les pirates sont une menace qui peut être réduite en promulguant aux titulaires de droits « les outils nécessaires pour protéger, leur art, leurs activités commerciales et leurs emplois » (James Moore, deuxième lecture du projet de loi C-11, séance du 18 octobre 2011, Initiatives ministérielles). Ces outils de protection, pour bien fonctionner, doivent être encadrés par une loi qui « [...] prévoit des recours sévères contre ceux et celles qui

s'enrichissent en créant puis en offrant des outils et des services de crocheting de serrures numériques » (Paradis, 2011).

En tant que parti d'opposition, le NPD tente de s'éloigner le plus possible de cette posture ancrée dans les impératifs commerciaux commandés par l'économie numérique

Nous, du Nouveau Parti Démocratique, croyons à la nécessité de légiférer pour assurer la neutralité d'Internet et empêcher les géants de l'industrie des télécommunications et les grandes entreprises de distribution de radiodiffusion de nous imposer le genre de contenu auquel nous pouvons accéder. (Charlie Angus, deuxième lecture du projet de loi C-11, séance du 18 octobre 2011, Initiatives ministérielles)

Plusieurs éléments présents dans cet énoncé sont à mettre en exergue : on valorise la « neutralité d'Internet » pour dénoncer dans le même mouvement l'hégémonie des contenus imposés par les grands propriétaires et distributeurs. On met donc de l'avant les notions phares se rapportant aux *droits* et à l'*accès*, conformément aux arguments adoptés par les acteurs du secteur de l'éducation : « Il faut trouver un équilibre approprié dans la façon de propager la culture au Canada, notamment en ce qui concerne le droit de faire des copies. [...] Un régime qui tient compte à la fois des droits des artistes et du droit d'accès au public » (Angus, 2011). Ainsi, le discours des néo-démocrates est marqué par une définition des concepts de créativité et de culture qui se rattache moins à la finalité de l'échange de biens culturels sur le marché canadien qu'aux bénéfices de la *propagation* et de la *participation culturelle*. Le rempart contre cette appropriation culturelle par les grandes entreprises est présentée par les néo-démocrates comme la protection du caractère neutre de l'Internet. Ici l'innovation est mise de l'avant selon le même schème argumentatif que celui des FAI, c'est-à-dire que contrairement à ce que supportent les conservateurs et les

titulaires de droits, ce n'est pas le renforcement de la protection qui favoriserait l'innovation, mais plutôt l'*accès* sans contingence conféré aux utilisateurs :

Ce qui a fait la popularité de Facebook, c'est son accès démocratique, gratuit et sans verrou. S'il n'y avait pas d'utilisateurs, il n'y aurait pas d'industrie mettant des produits sur le marché. Je prédis une mort certaine de l'industrie culturelle si on met des verrous. Il y a une limite à ce que nos familles sont capables de payer. On paie déjà pour l'Internet, la téléphonie, l'autoroute de l'information, la télévision et pour tout ce qu'on peut télécharger à notre choix, que ce soit pour la vente ou l'achat de produits culturels. (Anne-Marie Day, deuxième lecture du projet de loi C-11, séance du 18 octobre 2011, Initiatives ministérielles)

Bref, d'un côté comme de l'autre on dénonce le péril de l'industrie culturelle, mais les moyens pour le contrer sont attachés à une vision divergente de l'innovation et de son rapport à la culture.

Le clivage entre les deux camps apparaît de manière assez frappante lorsqu'on s'attarde au cas spécifique de la clause du projet de loi voulant que les étudiants détruisent après 30 jours suivant la fin de la session l'ensemble du matériel pédagogique numérique ayant été distribué par le professeur dans le cadre du cours. Du côté des conservateurs on défend le principe sous-tendant la clause comme la protection des intérêts commerciaux des professeurs et des étudiants : « La limite de 30 jours vise, bien sûr, à protéger les gens, les professeurs et les éducateurs qui publient des manuels scolaires. Nous voulons leur donner un modèle commercial » (Moore, 2011). Au contraire, le but principal annoncé par les néo-démocrates est d'inciter le gouvernement à « reformuler les dispositions sur les verrous numériques afin de s'assurer qu'elles ne visent pas injustement les étudiants et les consommateurs [...] » (Angus, 2011).

À cet effet, Charlie Angus (député dans Timmins-Baie James et porte-parole en matière d'éthique) refuse de faire le pont entre créativité et propriété : « La créativité n'est pas un bien personnel. [...] Une fois une œuvre créée, elle doit s'insérer dans un cadre plus vaste » (Angus, 2011). Si la propriété à tout prix n'est pas mise à l'avant-plan, le renforcement des mesures de protection technique et la rigidité des mesures anticcontournement sont, de manière prévisible, fortement remises en question : « Cela nuira à la participation des gens à la culture. [...] Acheter quelque chose trois fois et ne jamais en être propriétaire nuit à la participation culturelle » (Jamie Nicholls, deuxième lecture du projet de loi C-11, séance du 18 octobre 2011, Initiatives ministérielles).

4.7 Les grands axes de discours

Si nous faisons un retour et une synthèse sur les principaux éléments soulevés dans ce chapitre, nous pouvons identifier trois grands axes de discours qui valorisent respectivement de manière prépondérante : le marché, l'innovation ou l'accès.

Premièrement, les acteurs du secteur de la production canadienne (créateurs, titulaires de droits, producteurs, travailleurs du domaine de la production) posent un discours orienté sur la nécessité de maintenir un marché prolifique et fonctionnel. Pour les titulaires de droits, il y a une injustice flagrante envers les artistes et celle-ci est induite par certaines pratiques comme le remixage et le téléchargement illégal. Cette perte de contrôle nuit au marché et entraîne donc une baisse des revenus, une perte nette au niveau de la rémunération qui affecte la création d'emplois dans le secteur. Ceci amène tous les intervenants à se placer en opposition radicale avec les « pirates », mais aussi et surtout contre les complices qui leur facilite la tâche : les fournisseurs d'accès Internet. Le but poursuivi par la loi sur le droit d'auteur devrait donc être, selon le secteur de la production, le rétablissement d'un marché sain et

fonctionnel, c'est-à-dire la marginalisation de la consommation illégale de contenu grâce à l'imposition d'une clause interdisant de contourner les mesures de protection technique, ainsi que par la responsabilisation des FAI à qui serait conféré le pouvoir, voire le devoir, de surveiller les pratiques de ses clients et de sévir contre ceux adoptant des habitudes de consommation jugées fautives et injustes.

En second lieu, les acteurs du secteur de la distribution miseront plutôt sur la valorisation du principe d'innovation, intrinsèquement lié à la préservation du caractère fondamentalement neutre d'Internet. Cette neutralité confère à l'ère du numérique une fluidité et une souplesse qui, dans la pratique, permet aux utilisateurs de générer de nouveaux usages innovants. Ainsi se tisse le lien argumentatif entre innovation, créativité et neutralité technologique et mis à l'avant-plan par les marchands, les diffuseurs et les FAI. Ces derniers se positionnent donc en opposition aux mesures de protection technique et à la clause corolaire interdisant leur contournement, car en portant atteinte à la neutralité d'Internet elles entravent l'innovation et les nouveaux marchés qui pourraient en découler et nuisent au commerce de détail comme au commerce de manière générale. Ainsi, l'argument du marché ressurgit, et, bien que relégué au second plan, sert d'assise au concept d'innovation défendu dans le discours.

Troisièmement, les consommateurs tout comme les acteurs du milieu de l'éducation articulent leur discours autour de l'accès. Toutefois, les valeurs qui sous-tendent cette notion d'accès sont assez dissemblables entre les deux secteurs. Du côté des consommateurs l'accessibilité est valorisée en ce sens où la loi ne doit pas agir en tant que frein ou entrave à des pratiques socialement admises et supportées par le marché. L'adoption d'une réglementation trop stricte encouragerait des frais supplémentaires et viendrait éventuellement décourager le consommateur dans son geste d'achat. L'opposition à la clause anti-contournement est, comme chez les acteurs du secteur

de la distribution, basée sur un appel à la préservation de la neutralité d'Internet. Encore ici, la fluidité caractéristique d'une plateforme neutre sied parfaitement aux nécessités d'un marché idéal et sans embâcle. Les professeurs, les étudiants, les conservateurs, les archivistes et les bibliothécaires somment eux aussi les législateurs de défendre et d'assurer la protection du caractère neutre d'Internet. Toutefois, c'est l'entrave potentielle au progrès socioéconomique et à l'avancement des connaissances que pourrait engendrer l'avalisation des mesures anticontournement qui les préoccupe. L'accès est donc ici soutenu par un idéal égalitaire et universalisant de libération des richesses (au sens de connaissances) ainsi que par le concept de bien public. Le discours des experts se situe, nous estimons, à mi-chemin entre celui des consommateurs et celui du secteur de l'éducation. C'est-à-dire qu'on y met aussi de l'avant l'importance de l'accès pour dénoncer vigoureusement les mesures anticontournement. Geist et Doctorow estiment que ces dernières représentent une menace d'abord économique, mais aussi publique et que sa mise en application viendrait fausser les marchés et aliéner les Canadiens pour l'ensemble des raisons qui viennent d'être énumérées.

Finalement, ce que l'on constate de manière flagrante en observant les discours des conservateurs et des néo-démocrates à l'œuvre en Chambre, c'est que l'opposition entre les deux partis recrée littéralement la polarisation du débat entre, d'un côté, une rhétorique basée sur le marché et l'innovation et supportée par les secteurs de la production et de la diffusion, et de l'autre côté, une argumentation ancrée dans l'accès et le progrès social mis en place par les acteurs du milieu de l'éducation et les intellectuels.

CHAPITRE V

ANALYSE CONCEPTUELLE

Le questionnement qui a guidé notre recherche jusqu'ici concerne, rappelons-le, les particularités du rapport à la culture qui ont façonné le réaménagement de la loi canadienne sur le droit d'auteur. À cet égard, nous avons formulé certaines hypothèses qui supposaient la prépondérance des rapports techniques au sein du débat entourant les enjeux culturels liés au réaménagement de la loi. Nous avons estimé qu'en orientant la discussion sur les enjeux utilitaires et fonctionnels des verrous techniques plutôt que sur des questions d'ordre symbolique, les discours étudiés mettraient en exergue la reproduction d'un ordre marchand rendue possible par ces rapports techniques qui, loin d'être neutres, sont porteurs des impératifs capitalistes.

Les hypothèses ainsi formulées s'appuyaient sur certains postulats posés à partir, notamment, de la conjugaison des travaux du philosophe Bernard Stiegler et du juriste Lawrence Lessig. La première prémisse soutient que l'individuation contemporaine est marquée par un déséquilibre de la relation dialectique entre individu et technique où la réappropriation culturelle des avancées techniques (redoublement épokhal) est instrumentalisée par les exigences du développement des marchés ; ce que Stiegler désigne comme l'industrialisation de la mémoire, et qui apparaît comme le glissement caractérisant le passage à la société hyperindustrielle. Dans cette perspective, le renforcement perpétuel de la loi sur le droit d'auteur est le résultat de son appropriation par les conglomérats de l'industrie du divertissement et

autres grands propriétaires de droits, tel que dénoncé par Lessig. De plus, le droit d'auteur en tant que pur rapport marchand serait amené à un niveau inégalé avec la consolidation des mesures de protection technique par les clauses légales anticontournement.

Le deuxième postulat suggère que cette culture en perte de transcendance n'émane plus du nous, mais d'un « on » en mal d'individuation psychique et collective qui s'en remet à la rationalité technique processuelle du fonctionnement et, par le fait même, récuse le symbolique. La négation du symbolique est ce qui confère à l'idéologie son caractère invisible, c'est-à-dire un *oubli du social* où l'incapacité à admettre l'historicité place les individus dans un monde sans extériorité.

Dans ce chapitre, nous échaufferons donc la deuxième partie de notre analyse en tissant des liens entre ces postulats théoriques et les principaux éléments de discours soulevés dans le chapitre précédent, afin de vérifier nos hypothèses de travail. Notons que contrairement à la progression des éléments théoriques telle que présentée dans le chapitre III, nous cheminerons cette fois en sens inverse, c'est-à-dire que nous débiterons avec des considérations spécifiques quant au projet de loi et à son issue pour nous diriger vers des constats plus globaux sur la prédominance des processus de rendement, l'occultation du symbolique et l'hégémonie idéologico-culturelle.

5.1 Issue du projet de loi C-11 : qui domine ?

D'une part, nous avons établi dans nos orientations méthodologiques que l'examen des logiques qui sous-tendent le droit d'auteur exigeait que nous nous penchions sur les discours déployés dans son processus de réaménagement. Ceci avec la visée, entre autres, de dégager certaines relations de pouvoir qui y seraient mobilisées. D'autre part, le renforcement des mesures de protection technique par les clauses légales

anticonournement représente une inquiétude fondamentale pointée par plusieurs auteurs, dont Lawrence Lessig et s'est également avéré être l'enjeu principal au cœur du débat entourant la refonte du *copyright* canadien. Les groupes ciblés dont nous avons analysé les discours en faisaient leur point de mire et tous s'y opposaient sauf les acteurs du secteur de la production, c'est-à-dire les créateurs, les titulaires de droit, les sociétés de gestion de droits d'auteurs et les grands producteurs, ainsi que les porteurs du projet de loi, soit le gouvernement conservateur au pouvoir au moment de son dépôt. Ainsi, nous constatons que, dans la forme finale que prend la loi à l'issue de ce processus, ces clauses sont restées intactes. Bien que la recherche, l'étude privée et l'éducation soient, au côté de la parodie et de la satire, considérés comme une utilisation équitable du matériel protégé par le droit d'auteur, l'article 41 de la loi qui fût adoptée spécifie que :

Nul ne peut :

a) contourner une mesure technique de protection au sens de l'alinéa a) de la définition de ce terme à l'article 41;

b) offrir au public ou fournir des services si, selon le cas : (i) les services ont pour principal objet de contourner une mesure technique de protection, (ii) les services n'ont aucune application ou utilité importante du point de vue commercial si ce n'est le contournement d'une mesure technique de protection, (iii) il présente — lui-même ou de concert avec une autre personne — les services comme ayant pour objet le contournement d'une mesure technique de protection;

c) fabriquer, importer, fournir, notamment par vente ou location, offrir en vente ou en location ou mettre en circulation toute technologie ou tout dispositif ou composant si, selon le cas : (i) la technologie ou le dispositif ou composant a été conçu ou produit principalement en vue de contourner une mesure technique de protection, (ii) la technologie ou le dispositif ou composant n'a aucune application ou utilité importante du point de vue commercial si ce n'est le contournement d'une mesure technique de

protection, (iii) il présente au public — lui-même ou de concert avec une autre personne — la technologie ou le dispositif ou composant comme ayant pour objet le contournement d'une mesure technique de protection.

Ainsi, bien que l'exception d'utilisation équitable ait été bonifiée et confère de nouveaux droits aux acteurs du secteur de l'éducation, si le matériel convoité à des fins de recherche ou d'éducation est muni de MPT il est automatiquement illégal d'utiliser, fabriquer, importer ou distribuer un outil qui permettrait de les contourner. Cette préséance des MPT est également visible dans la formulation de certaines exceptions spécifiques. Selon l'article 30.04, la loi modifiée permet aux établissements d'enseignement de présenter à des étudiants une œuvre ou tout autre objet du droit d'auteur disponible sur Internet. Toutefois, cette autorisation légale ne s'applique pas si « le site Internet sur lequel est affichée l'œuvre ou l'autre objet du droit d'auteur sont protégés par une mesure technique de protection qui restreint l'accomplissement de cet acte » (PL C-11, *Loi modifiant la Loi sur le droit d'auteur*, 1^e sess, 41^e lég, Ontario, 2011 (sanctionné le 18 juin 2012), art 30.04, par. 3).

Par ailleurs, on autorise les bibliothèques, les musées et les services d'archives à effectuer des prêts inter institutions d'œuvres numériques si un usager en effectue la demande. En revanche, les institutions ont l'obligation légale d'empêcher la reproduction de l'ouvrage prêté (une seule impression est autorisée), sa communication à une autre personne ainsi que sa consultation au-delà de cinq jours après la première ouverture du fichier (PL C-11, *Loi modifiant la Loi sur le droit d'auteur*, 1^e sess, 41^e lég, Ontario, 2011 (sanctionné le 18 juin 2012), art 29). Dans ce cas, les mesures de protection technique ne sont pas protégées, mais plutôt exigées, car afin de se plier à la loi les institutions devront munir les ouvrages numériques des mécanismes permettant les restrictions susmentionnées.

Dans le même ordre d'idées, la modification de l'article 30 autorise désormais les enseignants à transmettre par voie de télécommunication une leçon dans le cadre de laquelle est présentée du matériel protégé, telles qu'il aurait été légalement possible de le faire en classe. Il est aussi possible pour l'étudiant de reproduire et de fixer cette leçon sur un support dans le but de la consulter ultérieurement. Toutefois, en plus d'être invalidée advenant la présence de mesures de protection technique sur l'œuvre, cette exception est accompagnée de plusieurs exigences quant au contrôle subséquent de ladite leçon, comme le démontre l'alinéa 6 :

(6) L'établissement d'enseignement et la personne agissant sous son autorité, à l'exclusion de l'élève, sont tenus :

a) de détruire toute fixation de la leçon dans les trente jours suivant la date à laquelle les élèves inscrits au cours auquel la leçon se rapporte ont reçu leur évaluation finale;

b) de prendre des mesures dont il est raisonnable de croire qu'elles auront pour effet de limiter aux personnes visées à l'alinéa (3)a) la communication par télécommunication de la leçon;

c) s'agissant de la communication par télécommunication de la leçon sous forme numérique, de prendre des mesures dont il est raisonnable de croire qu'elles auront pour effet d'empêcher les élèves de la fixer, de la reproduire ou de la communiquer en contravention avec le présent article.

Encore ici, on remet entre les mains de l'institution d'enseignement et celle du professeur l'obligation d'effectuer un contrôle sur les modalités de communication ainsi que sur la destruction de la forme fixée de cette leçon numérique. Comme le soulevaient les associations de professeurs dans le cadre du débat sur le projet de loi, nous pourrions vraisemblablement envisager que ce contrôle devra prendre la forme de mesures de protection technique apposées sur les leçons numériques, entraînant, soulignons-le, leur disparition subséquente.

Ainsi, nous pouvons affirmer que relativement à l'enjeu des MPT, le droit d'auteur prend acte sur les intérêts des titulaires de droits « [qui] nous ont indiqués que leurs modèles d'affaires numériques et en ligne dépendaient de la protection robuste que confèrent les serrures numériques » (Paradis, 2011), et ce au détriment de la position des acteurs du secteur de l'éducation qui prônait plutôt l'accès.

Nous avons soulevé dans le chapitre précédent que le besoin principal formulé par les créateurs et les ayants droit, dans les débats entourant C-32 et C-11, est d'obtenir *un marché qui fonctionne*. Non seulement cette assertion est-elle émise par les créateurs eux-mêmes, elle contient deux versants qui sont constamment repris dans les discours dominants observés : d'une part, la nécessité d'un *marché* en tant que fondement de la créativité dans un contexte numérique et, d'autre part, l'exigence *fonctionnelle*. C'est donc c'est éléments des discours dominants que nous mettrons en tension avec les concepts d'industrialisation de la mémoire et de systémique technicienne.

5.2 Industrialisation de la mémoire et discours dominants

Rappelons que, selon Stiegler, nous sommes « des êtres de mémoire et de temporalité, [...] structurés par différentes couches de mémoire » (Bissonnette et Stiegler, 2010). L'une est génétique et relative à l'espèce humaine, l'autre est individuelle et périt avec l'individu, la dernière est culturelle, elle émane et se transmet socialement. La technique est ce qui permet d'agencer ces trois niveaux mnésiques et fait advenir l'individuation psychique et collective simondonienne. Lorsque cette relation d'équilibre peut être instrumentalisée par les impératifs capitalistiques, comme c'est le cas actuellement, il en résulte un processus d'industrialisation de la mémoire dont les conséquences potentielles apparaissent désastreuses. Nous avons également vu que le discours dominant aux États-Unis est caractérisé par certains arguments récurrents et organisés de manière spécifique

formant ce que Reyman nomme une *histoire (story)*, puisque toujours racontée selon la même trame. Pour les grandes entreprises de divertissement et autres propriétaires de droits américains, le fondement de ce discours, qu'elle désigne par le terme de *stewardship narrative*, postule que le *copyright* protège les intérêts des ayants droit contre ceux qui autrement viseraient à exploiter leurs œuvres sans autorisation, d'autant plus depuis que l'équilibre souhaitable que régissait la loi (*steady state*) a été brisé par la prolifération des technologies numériques.

De la même façon, les créateurs canadiens se considèrent comme « le moteur qui propulse les industries des arts et de la culture du Canada, qui totalisent 46 milliards de dollars. Ils sont au cœur de l'économie numérique fondée sur le savoir, et le droit d'auteur est le fondement juridique de leur travail » (CCC, 2011) Leur principale crainte étant de perdre le contrôle de leurs œuvres et des revenus d'exploitation qui en découle sur les marchés licites, rien ne nous indique dans les discours observés que les titulaires de droits puissent concevoir le savoir et la création indépendamment des principes marchands : « Le futur des créateurs et des détenteurs de droits dépend de leur capacité de se voir accorder leur juste place dans la chaîne de valeur de la distribution en ligne. » (Ole, 2010) Comme nous l'avons souligné, le discours du gouvernement va, sur cet aspect, dans le même sens. L'objectif du projet de loi C-11 était à son fondement même le développement d'un droit d'auteur capable d'appuyer la créativité et l'innovation, afin d'assurer la croissance de l'économie numérique canadienne.

Selon les diffuseurs, la capacité d'innovation grâce à l'utilisation des technologies ne devrait n'être entravée en aucun cas, puisqu'elle permet le développement de marchés destinés à la consommation de nouveaux produits : « La loi sur le droit d'auteur [doit] équilibrer les besoins des créateurs et ceux des consommateurs dans le but de profiter pleinement des innovations en matière de produits et de services techniques »

(Rogers, 2012). Ici donc, l'innovation – que nous avons décrite comme un processus essentiellement culturel en ce qu'il permet la projection technique de l'individu dans les objets et dans le temps, donc dans le collectif – n'est plus rattachée qu'à l'avancement du consommateur au sein des marchés, assujettissant la créativité à la prolifération économique. En ce sens, lorsque la majorité des acteurs du débat réclament la protection à tout prix de la neutralité d'Internet, c'est bien pour que ce « terrain » reste le plus délié possible, comme en appellent les références répétées à la fluidité et à la souplesse.

Dans le même ordre d'idées, Stiegler pose que l'industrialisation de la mémoire marque le passage à la société hyperindustrielle et que celle-ci est de fait caractérisée par l'individu qui devient consommateur, *avant tout*. Nous avons relevé que dans les discours dominants, même contradictoires, des titulaires de droits, des producteurs, des distributeurs et des conservateurs, l'individu est exclusivement considéré pour son rôle de consommateur ou d'utilisateur au sein la société. Selon les titulaires de droits, « le choix offert aux consommateurs par l'usage innovateur et inégalement efficace des ressources par les entrepreneurs, les artistes et les entreprises est ce qui enrichit notre société, à la fois au plan matériel et culturel » (Ole, 2010). Ainsi, la définition de la culture mise de l'avant se calque sur le rapport marchand où les biens sont créés en fonction de la demande des consommateurs, voici pourquoi l'objectif premier est de « [...] déterminer comment favoriser, à l'ère du numérique, un marché capable de fournir une rémunération équitable aux créateurs et aux détenteurs de droits, ainsi qu'aux intermédiaires, tout en offrant un bon rapport qualité-prix aux consommateurs » (Ole, 2010). Pour les acteurs du secteur de la production, le pirate est nuisible, puisqu'il n'est précisément *pas* un consommateur. Il importe de le responsabiliser puisque sans le consommateur la création n'a plus de valeur : « Notre travail a de la valeur pour le consommateur et la société » (CCC, 2011). Or, c'est précisément ce que Stiegler désigne comme la transformation du processus

d'individuation qui fait passer l'individu devenu consommateur à l'ère hyperindustrielle, la société civile se définissant dès lors moins par le politique que par la consommation :

Cette nouvelle forme d'individuation [est] organisée par des entreprises de production qui produiraient des systèmes d'individuation collective comme *unités économiques* se substituant aux unités politiques, moins par le travail que par la consommation, plus stable que le travail – on ne cesse de consommer –, produisant des processus d'individuation cependant d'une extrême fragilité, comme adoption organisée et contrôlée par le marketing, et qui viennent se substituer à l'individuation psychique et collective qu'était par exemple celle de la nation. (Stiegler, 2004)

Selon cette perspective, il est presque ironique de rappeler que, selon les conservateurs, il n'est pas pertinent de remettre en question l'utilisation de mesures de protection technique sur les biens culturels, puisque le *marché* fait toujours son *œuvre* (Paradis, 2011) et que c'est donc le consommateur qui détient le pouvoir d'acheter, ou non, les produits qui lui sont offerts. Le gouvernement par cette prise de position fait bien la démonstration de ce que Stiegler désigne comme l'intégration de la sphère esthétique à la sphère économique de la production, faisant en sorte que « le capitalisme devient structurellement culturel par l'entremise des technologies numériques » (Cormerais, 2005).

5.3 Mesures de protection technique et systémique technicienne

Nous avons jusqu'ici montré la prépondérance de la logique de marché dans la représentation de la culture énoncée par les groupes de pression, et corollairement du rôle qu'ils confèrent au droit d'auteur. Attardons-nous maintenant au deuxième versant du postulat dominant précité, soit l'exigence *fonctionnelle*.

Pour Lessig, ce qui est le plus préoccupant quant au futur du *copyright* c'est qu'il prend de moins en moins la forme d'une loi au sens propre et de plus en plus celle d'un *code*, de telle sorte que sa principale fonction soit de supporter les mécanismes technologiques intégrés aux oeuvres. Ces mesures techniques étant développées, gérées et apposées par les grands propriétaires de droit, on se retrouve avec une combinaison qu'il qualifie de dangereuse où la loi, la technologie et le marché parviennent à régir la culture.

Or, la nouvelle loi canadienne sur le droit d'auteur suit cette tangente en interdisant de manière unilatérale toute forme de contournement des mesures de protection technique, ainsi que l'offre, la fabrication et l'importation de tels services. Nous avons également montré que ces mesures étaient renforcées par l'imposition visant les institutions du savoir, dont les bibliothèques et les universités, et les obligeant à munir les ouvrages numériques d'un contrôle technique répondant aux critères énoncés à même le texte de loi. Ce que nous aimerions porter à l'attention du lecteur, c'est qu'au-delà de favoriser la position d'un groupe spécifique, la décision des législateurs d'aller de l'avant avec les clauses anticontournement fortifie une dynamique systémique. C'est-à-dire qu'à partir du moment où les produits culturels numériques sont munis de mesures de protection technique *et* que la loi interdit de contourner ces mesures – ou comme le pose Lessig (2004), « *rules are enforced not by a human but by a machine* » – le système peut fonctionner : « Un système est le produit de ses interactions ; sa téléologie est la pérennité de son homéostasie ; soit maintenir sa configuration processuelle. Son identité est donc opérationnelle : pour *être*, le système doit *fonctionner* et en ce sens il est *technique* » (Mondoux, 2009).

Par conséquent, les clauses anticontournement soutiennent l'autoréférentialité du processus en annihilant définitivement toute forme de *différenciation*, de remise en question, donc de justification qui anime le principe même de déviation : « [Le

système] est également autoproducteur puisqu'il puise son autonomie par une boucle autoréférentielle qui fait de son procès de production sa propre justification. (Mondoux, 2009)» Par exemple, dans le débat entourant la controversée « clause YouTube », le gouvernement a penché en faveur des consommateurs, tel que le confirme la formulation finale de l'exception relative au contenu non commercial généré par l'utilisateur :

Ne constitue pas une violation du droit d'auteur le fait, pour une personne physique, d'utiliser une oeuvre ou tout autre objet du droit d'auteur ou une copie de ceux-ci — déjà publiés ou mis à la disposition du public — pour créer une autre oeuvre ou un autre objet du droit d'auteur protégés et, pour cette personne de même que, si elle les y autorise, celles qui résident habituellement avec elle, d'utiliser la nouvelle oeuvre ou le nouvel objet ou d'autoriser un intermédiaire à le diffuser. (PL C-11, *Loi modifiant la Loi sur le droit d'auteur*, 1^e sess, 41^e lég, Ontario, 2011 (sanctionné le 18 juin 2012), art 30.04, par. 22)

Toutefois, si le matériel convoité à des fins d'échantillonnage ou de remixage est protégé par des mesures de protection technique illégales à contourner et dont les modalités d'échange marchand ont été définies par l'entreprise qui en est propriétaire, c'est retour à la case départ. Le système peut ainsi continuer à se reproduire sans plus de justification.

Dans les discours que nous avons observés, les titulaires de droits amenaient plus loin leur idéal systémique en exigeant que l'on confère aux fournisseurs d'accès Internet le pouvoir de surveiller et dénoncer leurs clients. Nous avons soulevé à quelques reprises que les acteurs du secteur de la production plaidaient pour que la législation soit « technologiquement neutre », et cible plutôt « le comportement complice, afin de rester pertinente en dépit de l'évolution inévitable de la technologie proprement dite » (Ole, 2010). En ce sens, le pirate est considéré comme *l'ennemi de la culture* puisqu'il n'est pas un *consommateur*. Il se trouve ainsi à *l'extérieur* du marché

fonctionnel souhaité et s'il est impossible de trouver une façon de la ramener à l'intérieur, il représente une menace pour la création de manière générale. De cette logique se dégage la nécessité et d'une surveillance rapprochée des utilisateurs, qui sont, ne l'oublions pas, également des individus :

L'émergence d'une dynamique sociale fondée sur les régulations opérationnelles implique une visée de subsumption de la société civile, la nécessité de l'optimiser et de l'harmoniser, c'est-à-dire de *l'intégrer efficacement* au fonctionnement de l'ensemble social. [...] Ce qui nécessite de museler l'ontologie du social par une normalisation qui s'effectue sous le mode de la surveillance, du contrôle et ultimement de la criminalisation, soit l'impossibilité d'être « hors » du système/Réel. (Mondoux, 2009)

Pourtant, il est important de souligner que sur cet aspect le gouvernement n'a pas cédé aux pressions des titulaires de droits en penchant plutôt du côté des distributeurs, donc du discours valorisant l'innovation et la neutralité d'Internet. Dans cette optique, le fonctionnement propre à la machine que nous venons de décrire est en fait celui du libre marché. C'est-à-dire que même si, et surtout parce que, ces initiatives sont supportées par des intérêts marchands, elles s'autorégulent autour de la même finalité d'accumulation.

CONCLUSION

Nous avons voulu, dans le cadre de ce mémoire de maîtrise, nous questionner sur le rôle du droit d'auteur dans un contexte numérique, tout en tenant compte des enjeux relatifs à l'industrialisation de la culture. Ce faisant, nous avons détaillé et analysé les discours, donc les *visions du monde*, ayant participé à définir le nouveau droit d'auteur canadien. Au terme de cette démarche, nous poserons dans le présent chapitre une synthèse de nos conclusions grâce à la mise en rapport des principaux éléments de l'analyse, ainsi que des questionnements et des hypothèses à l'origine de la recherche.

Toutefois, il importe tout d'abord de souligner les limites de cette étude. Nous pouvons émettre certaines réserves quant à la représentativité des textes analysés. Même si, suite à l'analyse, tout porte à croire que nos hypothèses de recherche se sont avérées juste, l'échantillon sélectionné représente un faible pourcentage de l'ensemble des mémoires déposés. Qui plus est, nous avons dû, en raison des spécificités de notre cadre méthodologique et de l'envergure restreinte propre à la recherche de maîtrise, exclure de notre échantillon les mémoires des citoyens n'appartenant pas à un groupe de pression organisé.

La seconde limite se rapporte au caractère situé des discours que nous avons observés. Le processus de formation d'une loi est certes tributaire de la pression qu'y effectuent certains groupes organisés au moment de sa formation ou de sa refonte. Par

contre, puisque notre objectif était, plus globalement, d'observer la manière dont se définit et se reproduit la vision de la culture à travers le discours et ainsi révéler d'importants enjeux sociaux contemporains, l'échantillon apparaît fort limité. Qu'en est-il des acteurs culturels, créateurs et diffuseurs, qui n'ont pas déposé de mémoire officiel ? Le discours non institutionnalisé pourrait-il porter un rapport de domination tout autre que celui que nous avons identifié ? Il pourrait, dans cette optique, être intéressant d'étendre la recherche avec l'étude d'un matériau plus diversifié comprenant, par exemple, des rapports, des communiqués de presse, des interventions médiatiques, voire des entrevues auprès d'acteurs ciblés.

Malgré cela, nous estimons que cette recherche a pu pointer des pistes de réflexion qu'il serait intéressant d'amener plus en avant quant à la dynamique entre droit d'auteur, technique et société. C'est d'ailleurs le point de départ qui a fait naître la problématique qui a porté l'entièreté de notre démarche et que nous avons développée dans le premier chapitre de ce mémoire. Nous y avons tout d'abord détaillé les contextes sociohistorique et sociopolitique, en plus de pointer les courants paradigmatiques issus la question du droit d'auteur au sein de la littérature. Au terme de ce chapitre, nous avons défini la question de recherche qui visait principalement à interroger le rapport à la culture sous-tendant les discours énoncés dans le cadre du remaniement de la loi.

Dans le second chapitre, nous avons étayé la structure théorique à partir de laquelle nous avons fondé notre analyse. L'agencement conceptuel proposé alliait un cadre philosophique et sociologique à des théories plus pragmatiques et engagées. Ainsi, nous avons abordé les deux facettes, instrumentale et ontologique, de la technique, puis la dynamique de reproduction sociale dans une perspective de devenir transversal pour démontrer que la conjugaison de ces concepts, dans le contexte des sociétés capitalistes avancées, entraîne, selon Bernard Stiegler, un processus

d'industrialisation de la mémoire. Ce dernier suggère que la culture industrialisée n'émane plus du nous, mais d'un « on » qui s'en remet à la rationalité technique processuelle du fonctionnement et, par le fait même, récuse le symbolique. La négation du symbolique est ce qui place les individus dans un monde cybernétique, donc sans extériorité, que Mondoux définit comme le système-monde.

Le troisième chapitre s'est attardé à présenter la démarche méthodologique préconisée pour cette recherche. Nous y avons détaillé la méthode de sélection des groupes d'intérêts et, par le fait même, la nature du corpus de textes qui ont été soumis à l'analyse. Nous y avons défini une méthode hybride combinant l'analyse critique de discours idéologique et l'emploi de catégories conceptualisantes.

Les quatrième et cinquième chapitres étaient consacrés à l'analyse des discours, ainsi qu'à l'analyse conceptuelle. Grâce à la synthétisation des éléments de discours relevés pour les groupes ciblés, nous avons identifié trois axes principaux valorisant respectivement le marché, l'innovation ou l'accès. En comparant la forme finale de la *Loi modifiant la Loi sur le droit d'auteur* avec ces axes de discours, nous avons pu attribuer la position dominante concernant l'enjeu central du débat, la clause anticontournement des mesures de protection technique, aux acteurs du secteur de la production. Nous avons par ailleurs relevé que cette domination des intérêts des titulaires de droits ce faisait au détriment des acteurs du secteur de l'éducation et du discours prônant l'accès de manière plus générale. Finalement, nous avons souligné que le besoin principal formulé par les créateurs et les ayants droit était d'obtenir *un marché qui fonctionne*. Nous avons utilisé cette assertion comme catalyseur final de notre analyse, car elle contient deux versants qui revenaient de manière récurrente dans les discours dominants observés : d'une part, la nécessité d'un *marché* en tant que fondement de la créativité dans un contexte numérique et, d'autre part, l'exigence *fonctionnelle*. Nous avons ainsi pu vérifier nos hypothèses de recherche et démontrer

qu'il y a présence d'une vision prépondérante de la culture où le symbolique tend à être éclipsé par des rapports techniques et que ces rapports techniques, loin d'être neutres, sont porteurs de valeurs qui véhiculent les impératifs de la production marchande.

Nous avons amplement souligné dans le cadre de ce travail le côté pernicieux du caractère totalisant du capitalisme érigé en système fonctionnel, précisément attribuable au fait qu'en se présentant comme un *tout* il est à bien d'incorporer les discours divergents et donc de générer sa propre justification à *partir* de lui-même. Comme le souligne De Certeau :

Le modèle « stratégique » mue lui aussi, comme perdu dans sa réussite : il reposait sur la définition d'un « propre » distinct du reste ; il devient le tout. Il se pourrait que, peu à peu, il épuise ses capacités transformatrices pour constituer seulement l'espace (aussi totalitaire que le cosmos d'antan) où s'activerait une société de type cybernétique, livrée au mouvement brownien de tactiques invisibles et mouvements innombrables. (De Certeau, 1990)

Considérant que la problématique entourant le droit d'auteur, la culture et le numérique risque de prendre une ampleur considérable dans un contexte de développement exponentiel des technologies, il semble plus que pertinent, voire urgent de considérer une démarche qui permettrait de réhabiliter une forme d'extériorité au débat, entraînant par ailleurs la mise en relief des enjeux réels que sous-tend la prolifération des mesures de protection technique.

ANNEXE A

CLASSEMENT DES GROUPES DE PRESSION PAR SECTEURS D'ACTIVITÉ

SECTEURS D'ACTIVITÉ	ACTEURS	GROUPES D'INTÉRÊT
Production	Créateurs et ayants droit	Access Copyright
		Agence pour license de reproduction de vidéo-audio inc
		Artists' Legal Outreach
		Association canadienne des créateurs professionnels de l'image
		Association canadienne des éditeurs de musique
		Canadian Council of Music Industry Associations
		Canadian Independent Music Association
		CMRRA-SODRAC inc. (CSI)
		Coalition des ayants droit musicaux sur Internet
		Coalition des photographes canadiens
		Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs
		Conférence canadienne des arts
		Creators' Copyright Coalition
		Fédération canadienne des musiciens
		Fédération internationale des organismes de droits de reproductions
		Front des artistes canadiens
		Guilde des musiciens et musiciennes du Québec
		La société canadienne des auteurs, illustrateurs et artistes pour enfants
		Ole
		Outdoor Writers of Canada
		Professional Writers Association of Canada
		Ré:Sonne Société de gestion de la musique
		Regroupement des artistes en arts visuels du Québec
		Société canadienne de perception de la copie privée
		Société canadienne des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique
		Société des auteurs de radio, télévision et cinéma
		Société du droit de reproduction des auteurs, compositeurs et éditeurs au Canada
		Société professionnelle des auteurs et des compositeurs du Québec
		Société québécoise de gestion collective des droits de reproduction
		Union des artistes (UDA)
		Union des artistes, ArtistI et Guilde des musiciens et musiciennes du Québec
		Union des écrivaines et des écrivains québécois (UNEQ)

Distribution		Writers Guild of Alberta Writers Guild of Canada Writers on Bill C-32 Writers' Union of Canada Association internationale des critiques d'art
	Producteurs et travailleurs du secteur de la production	Alliance internationale des employés de scène Association des producteurs de films et de télévision du Québec Association des documentaristes du Canada Audio Ciné Films Inc Canadian Media Production Association Epitome Pictures Inc Les films Criterion MapleMusic Visual Education Centre Limited
	Diffuseurs	Association canadienne des radiodiffuseurs Association des radiodiffuseurs de l'Ontario Astral Media Inc British Columbia Association of Broadcasters CHUM Radio Corus Entertainment inc. Hayes eLaw LLP (représentants des radiodiffuseurs privés) Jim Pattison Broadcast Group Newcap Radio Inc. Rawlco Radio Association nationale des éditeurs de livres Association of Canadian Publishers Canadian Publishers' Council (3 documents) House of Anansi Press inc International Association of Scientific, Technical and Medical Publishers Canadian Educational Resources Council
	Fournisseurs d'accès Internet	<ul style="list-style-type: none"> • Rogers Communications inc. • Shaw Communications inc.
	Marchands	Association canadienne des annonceurs Association des galeries d'art contemporain Association des marchands d'art du Canada

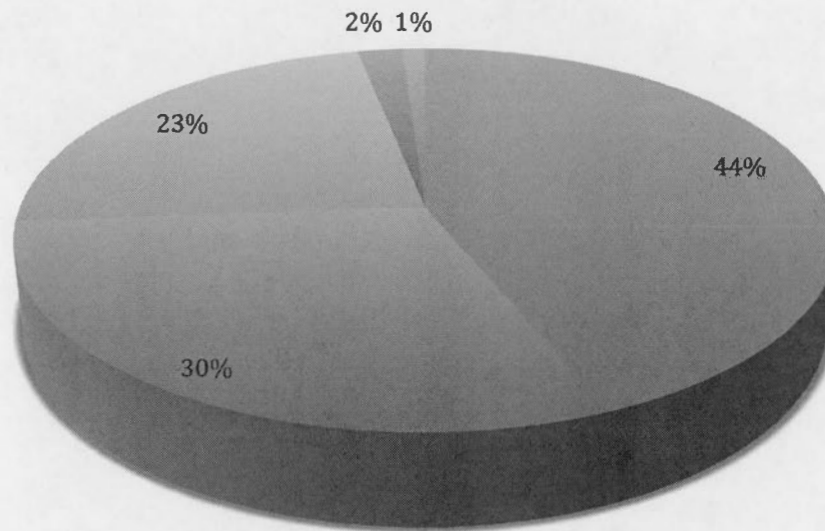
		Business Coalition for Balanced Copyright Conseil canadien du commerce de détail Initiative canadienne des consommateurs Union des consommateurs Association canadienne des conseillers en services aux étudiants handicapés au postsecondaire Institut national canadien pour les aveugles Provincial Resource Centre for the Visually Impaired Projet Gutenberg Canada
Consommation	Consommateurs	<ul style="list-style-type: none"> Union des consommateurs
Éducation	Professeurs et étudiants	Association canadienne des commissions/conseils scolaires Association canadienne des professeures et professeurs d'université Association des collèges communautaires du Canada Association des universités et collèges du Canada Fédération canadienne des associations foyer-école Fédération canadienne des enseignantes et des enseignants Fédération canadienne des étudiantes et étudiants Fédération canadienne des sciences humaines Fédération des commissions scolaires du Québec Fédération étudiante universitaire du Québec Réseau Éducation-Médias Société historique du Canada Conseil des ministres de l'Éducation (Canada) Assemblée nationale du Québec
	Conservateurs, archivistes et bibliothécaires	Association canadienne des bibliothèques Association canadienne des bibliothèques de droit Association des bibliothèques de recherche du Canada Association des musées canadiens Association pour l'avancement des sciences et des techniques de la documentation Conseil canadien des archives Council of Prairie and Pacific University Libraries Musée des beaux-arts du Canada
	Intellectuels et experts	<ul style="list-style-type: none"> Cory Doctorow Michael Geist
Gouvernement		<ul style="list-style-type: none"> Deuxième lecture du projet de loi C-11 à la Chambre des communes

ANNEXE B

RÉPARTITION DES GROUPES DE PRESSION PAR SECTEURS D'ACTIVITÉ

Répartition des groupes d'intérêt par secteur d'activité

■ Production ■ Distribution ■ Éducation ■ Intellectuels et experts ■ Gouvernement



BIBLIOGRAPHIE

Aigrain, Philippe. (2010). Le contexte politique et culturel des droits intellectuels. *Gradhiva*, 12, 159-174.

Akrich, Madeleine. (1993). Les formes de la médiation technique. *Réseaux*, 60, 87-98.

Association canadienne des professeures et professeurs d'université. (2011). *Mémoire au Comité législatif de la Chambre des communes chargé du projet de loi C-32*.

Récupéré de

<http://www.parl.gc.ca/HousePublications/Publication.aspx?DocId=5401532&Mode=1&Parl=41&Ses=1&Language=F>.

Association des producteurs de films et de télévision du Québec (Brigitte Doucet).

(2011). Mémoire de l'APFTQ concernant le projet de loi C-32. Récupéré de

<http://www.parl.gc.ca/HousePublications/Publication.aspx?DocId=5401532&Mode=1&Parl=41&Ses=1&Language=F>.

Association pour l'avancement des sciences et des techniques de la documentation.

(2011). *Pour conjuguer la création et la connaissance*. Récupéré de

<http://www.parl.gc.ca/HousePublications/Publication.aspx?DocId=5401532&Mode=1&Parl=41&Ses=1&Language=F>.

Astral. (2011). *Projet de loi C-32 – Loi sur la modernisation du droit d'auteur*.

Récupéré de

<http://www.parl.gc.ca/HousePublications/Publication.aspx?DocId=5401532&Mode=1&Parl=41&Ses=1&Language=F>.

Bannerman, Sara. (2010). Copyright : Characteristics of a Canadian Reform. Dans M. Geist (dir.), *From 'Radical Extremism' to 'Balanced Copyright' (p.17-44)*. Toronto : Irwin Law.

Bissonnette, Jean-François et Bernard Stiegler. (2010). De l'industrialisation du maître à la renaissance du politique. Un entretien avec Bernard Stiegler. *Symposium*. 14 (2), 78-108.

Boltanski, Luc et Ève Chiapello. (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris : Gallimard.

Bouchard, Mario. (2011). La gestion collective au Canada. *Droit du divertissement*, p.1-28. Récupéré de <http://www.lajava.org/publications/files/110428-gestion-collective-Canada.pdf>.

Boyle, James. (1997). *Shamans, Software and Spleens. Law and the Construction of the Information Society*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press.

Boyle, James. (2008). *The Public Domain. Enclosing the Commons of the Mind*. New Haven, Connecticut : Yale University Press.

Business Coalition for Balanced Copyright. (2011). *Mémoire de la Business Coalition for Balanced Copyright présenté au Comité législatif chargé du projet de loi C-32*. Récupéré de <http://www.parl.gc.ca/HousePublications/Publication.aspx?DocId=5401532&Mode=1&Parl=41&Ses=1&Language=F>.

Coalition des ayants droit musicaux sur Internet. (2010). *Coalition des ayants droit musicaux sur Internet*. Récupéré de <http://www.parl.gc.ca/HousePublications/Publication.aspx?DocId=5401532&Mode=1&Parl=41&Ses=1&Language=F>.

Conseil canadien des archives. (2011). *Mémoire du Conseil canadien des archives (CCA) au Comité législatif chargé du projet de loi C-32*. Récupéré de <http://www.parl.gc.ca/HousePublications/Publication.aspx?DocId=5401532&Mode=1&Parl=41&Ses=1&Language=F>.

Conseil canadien du commerce de détail (Oakey Terrance). (2011). *Mémoire au Comité législatif chargé du projet de loi C-32*. Récupéré de <http://www.parl.gc.ca/HousePublications/Publication.aspx?DocId=5401532&Mode=1&Parl=41&Ses=1&Language=F>.

Cormerais Franck. (2005). *Mécréance et Discrédit, 1. La décadence des démocraties industrielles, de Bernard Stiegler, Galilée, 2004. Quaderni. 57 (Printemps), 117-124.*

Creator's Copyright Coalition. (2010). *Position de la Creator's Copyright Coalition sur le projet de loi C-32, Loi sur la modernisation du droit d'auteur.* Récupéré de <http://www.parl.gc.ca/HousePublications/Publication.aspx?DocId=5401532&Mode=1&Parl=41&Ses=1&Language=F>.

De Certeau, Michel. (1990). *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire.* St-Armand, France : Gallimard.

Dean, Jodi. (2009). *Democracy and Other Neoliberal Fantasies. Communicative Capitalism and Left Politics.* Durham, Caroline du Nord : Duke University Press.

Dean, Jodi. (2010). *Blog Theory. Feedback and Capture in the Circuits of Drive.* Malden, Massachusetts : Polity Press.

Debaise, Didier. (2005). Le langage de l'individuation. *Multitudes.* Récupéré de <http://multitudes.samizdat.net/Le-langage-de-l-individuation>.

Deleuze, Gilles. (1990). Post-scriptum sur les sociétés de contrôle. *L'autre journal*, mai(1).

Doctorow, Cory. (2011). Sans titre. Récupéré de <http://www.parl.gc.ca/HousePublications/Publication.aspx?DocId=5401532&Mode=1&Parl=41&Ses=1&Language=F>.

Dumont, Béatrice et Holmes, Peter. (2001). Quelles alternatives au mouvement d'enclosures de la propriété intellectuelle ? *Réseaux.* 110, 75-91.

Eagleton, Terry. (2007). *Ideology. An Introduction.* New York, New York : Verso.

Fairclough, Norman, Jane Mulderrig et Ruth Wodak. (2011). Critical Discourse Analysis. Dans T. A. Van Dijk (dir), *Discourse Studies. A Multidisciplinary Introduction*, London, England : Sage Publications.

Farchy, Joëlle. (2006). Les industries culturelles à l'heure de la numérisation. *Esprit*, 5, 142-153.

Fédération canadienne des associations foyer-école. (2011). *Mémoire au Comité législatif de la Chambre des communes chargé du projet de loi C-32 (Loi sur la modernisation du droit d'auteur)*. Récupéré de <http://www.parl.gc.ca/HousePublications/Publication.aspx?DocId=5401532&Mode=1&Parl=41&Ses=1&Language=F>.

Fédération canadienne des étudiants et étudiantes. (2011). *Maintenir l'équilibre. Mémoire de la Fédération canadienne des étudiants et étudiantes au Comité législatif spécial sur la loi C-32*. Récupéré de <http://www.parl.gc.ca/HousePublications/Publication.aspx?DocId=5401532&Mode=1&Parl=41&Ses=1&Language=F>.

Feenberg, Andrew. (2004). *(Re)penser la technique*. Paris : La Découverte.

Geffroy, Anne-Gaëlle. (2006). Les DRMs : entre protection légale et protection technique des biens culturels à l'ère numérique. *Reflets et perspectives*, 4, 75-82.

Geist, Michael. (2012). *My Appearance Before the Senate Committee on Banking, Trade and Commerce*. Récupéré de www.michealgeist.ca/content/view/6555/125/.

Gillespie, Tarleton. (2007). *Wired Shut. Copyright and the Shape of Digital Culture*. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press.

Goldstein, Paul. (2003). *Copyright's Highway. From Gutenberg to the Celestial Jukebox*. Stanford, California : Stanford University Press.

Guillebaud, Christine, Victor A. Stoichita et Julien Mallet. (2010). La musique n'a pas d'auteur. *Ethnographie du copyright. Gradhiva*, 12, 5-19.

Haggart, Blayne. (2011). *North American Digital Copyright Regional Governance and the Potential for Variation*. (Thèse de doctorat non publiée). Carleton University.

Haggerty, Kevin D. et Ericson, Richard V. (2000). The Surveillant Assemblage. *British Journal of Sociology*. 51(4), 605-622.

Hakfoort, Jacco. (2002). Copyright in the Digital Age : The Economic Rationale Re-Examined. Dans R. Towse (dir.), *Copyright and the Cultural Industries* (p. 63-83). Northampton, Massachusetts : Edward Elgar Publishing.

Heidegger, Martin. (1990). *Langue de tradition et langue de technique*. Bruxelles, Belgique : L. Hossmann.

Heidegger, Martin. (2004 [1954]). *Essais et conférences*. Paris : Gallimard.

Internation Alliance of Theatrical Stage Employes, Moving Picture Technicians, Artists and Allied Crafts of the United States, its Territories and Canada. (2011). Sans Titre. Récupéré de <http://www.parl.gc.ca/HousePublications/Publication.aspx?DocId=5401532&Mode=1&Parl=41&Ses=1&Language=F>.

Kane, Oumar. (2012). Technique, objet technique et production de soi. Dans C. Perraton, O. Kane et F. Dumais (dir.), *Mobilisation de l'objet technique dans la production de soi* (p. 87-97). Québec : Presses de l'Université du Québec.

Keating, Elizabeth et Alessandro Duranti. (2011). Discourse and Culture. Dans T. A. Van Dijk (dir.), *Discourse Studies. A Multidisciplinary Introduction*, London, England : Sage Publications.

Kerr, Ian. (2010). Digital Locks and the Automation of Virtue. Dans M. Geist (dir.), *From 'Radical Extremism' to 'Balanced Copyright'* (p.247-303). Toronto : Irwin Law.

Labelle, Gilles. (2007). Essai sur l'idéologie dominante de la démocratie avancée (ou : à quoi sert le différentialisme?). Dans S. Vibert (dir.), *Pluralisme et démocratie. Entre culture, droit et politique*. Montréal, Québec : Québec Amérique.

Latrive, Florent. (2004). *Du bon usage de la piraterie, Culture libre, sciences ouvertes*. Récupéré de <http://perso.obspm.fr/marc.joos/piraterie.pdf>

Lessig, Lawrence. (2002). *The Future of Ideas. The Fate of the Commons in a Connected World*. New York, New York : Vintage Books.

Lessig, Lawrence. (2004). *Free Culture. The Nature and Future of Creativity*. New York, New York : Penguin Books.

Lévêque, François et Yann Ménière. (2003). *Économie de la propriété intellectuelle*. Paris : La Découverte.

Litman, Jessica. (2007). *Digital Copyright*. Amherst, New York : Prometheus Books.

Macmillan, Fiona. (2002). Copyright and Corporate Power. Dans R. Towse (dir.), *Copyright and the Cultural Industries* (p. 99-117). Northampton, Massachusetts : Edward Elgar Publishing.

May, Christopher. (2010). *The Global Political Economy of Intellectual Property. The New Enclosures*. New York, New York : Routledge.

Mazataud, V. (2012, 20 juin). Le projet de loi C-11 est adopté. *Le Devoir*. Récupéré de <http://www.ledevoir.com/politique/canada/352917/le-projet-de-loi-c-11-est-adopte>

Mondoux, André. (2007). *Technique, individuation et (re)production sociale : la musique numérique Mp3*. (Thèse de doctorat non publiée). Université du Québec à Montréal.

Mondoux, André. (2009). Émancipation, aliénation et surdéterminisme technique. Dans G. Tremblay (dir.), *L'émancipation hier et aujourd'hui. Perspectives françaises et québécoises* (p. 157-170). Québec : Presses de l'Université du Québec.

Mondoux, André. (2011). Identité numérique et surveillance. *Les cahiers du numérique*. 7(1), 49-59.

Newcap inc. (2011). *Présentation de Newcap Radio au comité législatif chargé du projet de loi C-32*. Récupéré de <http://www.parl.gc.ca/HousePublications/Publication.aspx?DocId=5401532&Mode=1&Parl=41&Ses=1&Language=F>.

Ole. (2010). *Exposé de la position d'ole sur la politique du droit d'auteur au Canada et les changements proposés à la Loi sur le droit d'auteur dans le projet de loi C-32*. Récupéré de <http://www.parl.gc.ca/HousePublications/Publication.aspx?DocId=5401532&Mode=1&Parl=41&Ses=1&Language=F>.

Ottawa. Parlement du Canada. (2011, 18 octobre). Version révisée. *Compte rendu officiel*. 41^e législature, 1^{ère} session, no. 31. Récupéré de <http://www.parl.gc.ca/HousePublications/Publication.aspx?Pub=Hansard&Doc=31&Parl=41&Ses=1&Language=F&Mode=1#OOB-4376817>

Paillé, Pierre et Mucchielli, Alex. (2008). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris, France : Armand Colin.

Patrimoine canadien. (2013). *Historique des modifications législatives*. Récupéré de <http://www.pch.gc.ca/fra/1361469788429/1361470002903>.

PL C-11, *Loi modifiant la Loi sur le droit d'auteur*, 1^e sess, 41^e lég, Ontario, 2011 (sanctionné le 18 juin 2012).

Revel, Judith. (2009). Michel Foucault : Repenser la technique. *Tracés*, 16(1), 139-149.

Reyman, Jessica. (2010). *The Rethoric of Intellectual Property : Copyright Law and the Regulation of Digital Culture*. New York : Routledge.

Rocher, Guy. (1992). *Introduction à la sociologie générale*. Montréal: Éditions Hurtubise HMH ltée.

Rogers Communications. (2012). *Mémoire présenté par Rogers Communications au Comité législatif chargé du projet de loi C-11*. Récupéré de <http://www.parl.gc.ca/HousePublications/Publication.aspx?DocId=5459877&Mode=1&Parl=41&Ses=1&Language=F>

Rose, Mark. (2002). *Authors and Owners. The Invention of Copyright*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press.

Shaw Communications. (2012). *Mémoire de Shaw Communications présenté au Comité législatif chargé du projet de loi C-11*. Récupéré de <http://www.parl.gc.ca/HousePublications/Publication.aspx?DocId=5459877&Mode=1&Parl=41&Ses=1&Language=F>

Sherman, Brad et Bently, Lionel. (2008). *The Making of Intellectual Property Law*. Cambridge, Massachusetts : Cambridge University Press.

Simondon, Gilbert. (2005). *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble : Millon.

Simondon, Gilbert. (2007). *L'individuation psychique et collective*. Paris : Aubier.

Smiers, Joost. (2001). L'abolition des droits d'auteur au profit des créateurs. *Réseaux*, 6, p. 62.

Stiegler, Bernard. (1994). *Technique et temps. 1. La faute à Épiméthée*. Paris : Galilée.

Stiegler, Bernard. (1996). *Technique et temps. 2. La désorientation*. Paris : Galilée.

Stiegler, Bernard. (1998). Leroi-Gourhan : L'inorganique organisé. *Les cahiers de médiologie*, 6(2), 187-194.

Stiegler, Bernard. (1998). Temps et individuations technique, psychique et collective dans l'œuvre de Simondon. *Intellectica*, 2(1), 241-256.

Stiegler, Bernard. (2000). Discrétiser le temps. *Les cahiers de médiologie*, 9(1), 115-121.

Stiegler, Bernard. (2001). *Technique et temps. 3. Le temps du cinéma et la question du mal-être*. Paris : Galilée.

Stiegler, Bernard. (2004). *De la misère symbolique. 1. L'époque hyperindustrielle*. Paris, France : Galilée.

Stiegler, Bernard. (2006). De l'économie libidinale à l'écologie de l'esprit. Entretien avec Frédéric Neyrat. *Multitudes*, 24(1), 85-95.

Stiegler, Bernard. (2010). Le numérique, poison et remède. Dans Haigneré, Claudie (dir.), *Plaidoyer pour réconcilier les sciences et la culture* (p.245-263). Paris : Éditions Le pommier.

Tawfik, Myra. (2010). History in the Balance : Copyright and Access to Knowledge. Dans Geist, Michael (dir.), *From 'Radical Extremism' to 'Balanced Copyright' : Canadian Copyright and the Digital Agenda* (p. 69-89). Toronto : Irwin Law.

Union des consommateurs. (2011). *Mémoire sur le projet de loi C-11*. Récupéré de <http://www.parl.gc.ca/HousePublications/Publication.aspx?DocId=5401532&Mode=1&Parl=41&Ses=1&Language=F>.

Van Dijk, Teun A. (dir). (2011). *Discourse Studies. A Multidisciplinary Introduction*. London, England : Sage Publications.

Van Lier, Henri. (2006). *L'individuation selon Gilbert Simondon*. Récupéré de http://www.anthropogenie.com/anthropogenie_locale/ontologie/simondon.pdf

Voirol, Olivier. (2008). Idéologie : concept culturaliste et concept critique. *Actuel Marx*, 43(1), 62-78.

Voirol, Olivier. (2011). Retour sur l'industrie culturelle. *Réseaux*, 166(2), 125-157.